

Rara

Schubert 200

MB 8<sup>o</sup>

472

Landesbibliothek

URFILM 13 / 19 81 Nr. 113

# Sächsische Landesbibliothek in Dresden

## Handschrift Nr. MB 8° 472 Rara

Die Benutzung dieser Handschrift ist nur unter der Bedingung gestattet, daß der Entleiher der hiesigen Bibliothek ein Stück seiner auf die Handschrift bezüglichen Veröffentlichung geschenkweise überläßt, sofern die Bibliotheksverwaltung nicht ausdrücklich auf die Überlassung verzichtet. Zum Abdruck, zum Durchzeichnen oder zur Herstellung von Lichtbildern ist besondere Erlaubnis einzuholen.

Belehrende Auskünfte oder Hinweise auf der Bibliotheksverwaltung unbekannte Veröffentlichungen über diese Handschrift werden dankbar entgegengenommen.

### Benutzer der Handschrift

Datum	Name, Beruf und Wohnung des Benutzers	Ort der Benutzung	Art der Benutzung (nur eingesehen? – ganz oder teilweise abgeschrieben? – verglichen? – abgelichtet?)	Zweck der Benutzung (Ist Veröffentlichung beabsichtigt und in welcher Form?)
16.2.80 25.10.81	Kochnitz		eingesehen	
26.3.07 14.4.07	Oberitz u.	OB u.	– +	









Georg Simon Löhleins

# Clavier = Schule,

oder

Kurze und gründliche Anweisung  
zur Melodie und Harmonie,

durchgehends mit practischen Beyspielen erkläret.



MB 8° 472 Rara Vierte und verbesserte Auflage.

Leipzig und Züllichau,  
auf Kosten der Waisenhaus- und Frommannischen Buchhandlung, 1782.



AN DER UNIVERSITÄT ZU DRESDEN

# ALPHABET = VVIELERLEI

oder

ANFÜHRUNG DER SCHÜLER AN DIE  
FÜR DIE GRUNDLEGENDE BILDUNG

NOTWENDIGEN GRUNDWISSEN

VERFASSER: DR. THEODOR SCHÜLER



VERLAG: DR. THEODOR SCHÜLER

DRESDEN 1880

ALLE RECHTE SIND VORBEHALTEN



## Vorbericht.

**D**er Vorzug, den das Clavier, in Ansehung der Vollstimmigkeit, mit Recht über andere musikalische Instrumente behauptet, ist wohl die Ursache, daß dessen Ausübung so viele Liebhaber findet; und daß man für kein Instrument so viele Anweisungen geschrieben hat, als eben für dieses. Es haben sich die größten Musikverständigen damit beschäftigt. Wer kennet nicht den firtrefflichen Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, sowohl, als über das Accompagnement, eines großen Bachs? Was hat nicht ein Marpurg und Sorge, in diesem Fache, schon für treffliche Sachen geliefert? Andere zu geschweigen, deren Verdienste ich mir nicht getraue abzusprechen. Es scheint also ein sehr großer Ueberfluß zu seyn, die Anzahl dieser Unterweisungen zu vermehren. Da aber die Erfahrung lehret, daß viele, bey Erlernung dieses Instruments, durch einen übel gewählten Unterricht, entweder gleich in der Anlage der Singsetzung, der Manieren, und des Tactes, eine üble Richtung bekommen, oder auch in der Folge, durch den Anschein, unzuüberwindender Schwierigkeiten, ganz davon abgeschreckt werden; und da auch die meisten, so für die Anfänger dieses Instruments geschrieben haben, einen gewissen Grad der Vollkommenheit voraussetzen; so glaube ich, ein Werkchen dieser Art, wird nicht gänzlich



## Vorbericht.

ohne Nutzen seyn. Es wird sowohl ein Lehrender als Lernender, etwas nützliches darin finden.

Die Einrichtung betreffend: so geht der erste Theil dahin, einem Anfänger, einen richtigen Begriff von den Noten, den Pausen, der Fingerordnung, dem Tacte, und von den Clavierzierrathen, kurz, von dem, was zur Melodie gehöret, zu machen. Zu dem Ende, werden einige besonders hierzu eingerichtete kleine Stücker, mit der darüber geschriebenen Applicatur, welche Stufenweise an der Schwierigkeit zunehmen, beygefüget seyn, die einem Anfänger den rechten Weg zu andern Stücken guter Meister bahnen sollen.

Der zweyte Theil, erkläret die Harmonie aus ihrer Quelle; wie sie nämlich aus der Natur des Klanges entstehet; wie die harmonischen Sätze, durch die Versetzung auseinander her zu leiten; wie die Dissonanzen zu behandeln, u. s. w. Kurz, dessen Absicht ist: die so trockene als mühsame Lehre vom Accompagnement leicht und angenehm zu machen; aus dieser Ursache ist bey jedem neuen Accorde oder Harmonie, ein practisches Beyspiel beygefüget, um die Regeln dadurch zugleich in der Anwendung zu zeigen, und desto deutlicher und faßlicher zu machen. Diese Beyspiele werden außerdem so eingerichtet, daß man sie auch als Handstücke gebrauchen kann.

Am Ende, wird noch ein kleiner Anhang von den Kunstgriffen einen unbezifferten Baß zu accompagniren, nebst den damit verknüpften Ausweichungen der Töne, wie auch vom Spielen aus dem Stegreife, beygefüget werden. Damit aber ist es nicht gemeinet,

net,



## Vorbericht.

net, daß man ohne Beyhülfe eines Lehrmeisters, aus diesem Tractätchen das Clavier erlernen könne? Keinesweges. Dergleichen Lehrbücher gehören unter die frommen Wünsche: Viva vox docet. Die Hauptabsicht davon ist: ein Wegweiser für den Meister und Schüler zu seyn. Ich habe mich bey den Regeln und Exempeln der möglichsten Kürze beflissen, um sowohl die Geduld, als den Aufwand meiner Leser, zu schonen; deswegen steht manchmal etwas in einer Anmerkung, woraus vielleicht ein anderer eine weitläuftige Regel würde gemacht haben, um nur viele Bogen zu beschreiben. Allein: Quod potest fieri per pauca, non debet fieri per plura. Zu was dienet der Ueberfluß?

Ich bin, bey Ableitung der Harmonien, Rameau gefolget, weil mir diese Art die natürlichste schiene. Von der Vermischung der Harmonien, von Zusetzen u. d. gl. habe ich mit Vorbedacht nichts gesagt, um den Anfänger, für welchen hauptsächlich diese Anweisung geschrieben ist, nicht in ein musikalisches Labyrinth zu führen. Wer sich davon Unterricht holen will, der darf nur Herrn Marpurgs Handbuch bey dem Generalbasse u. s. w. oder Herrn Sorgens Compendium harmonicum nachschlagen, da wird er allerley Raritäten finden.

Die Grundregeln der Harmonie, sind in der Musik, so wie im ganzen Reiche der Natur, immer einerley, so sehr auch die Melodie der veränderlichen Mode unterworfen ist; deswegen wird man mir verzeihen, wenn ich weiter nichts sagen kann, als was schon viele andere vor mir gesagt haben. Nur in Ansehung der gewählten Lehrart, durch practische Beispiele,

\* 3

möchte



## Vorbericht.

möchte sich diese Anweisung von andern dieser Art unterscheiden. Die Anmerkungen, welche ich bey einem vieljährigen Unterrichtegeben gemacht, und zum Nutzen meiner Schüler habe gesucht anzuwenden, überzeugen mich durch die Erfahrung, daß dieses der kürzeste und bequemste Weg, sowohl im galanten Spielen, als im Accompannement, was gründliches zu erlernen, sey. Ich wünsche, daß ich mich nicht in meinen Anmerkungen geirret habe; und daß gegenwärtiges Tractätchen seinen Entzweck erreichen möge; nämlich dem Schüler die Bahne zu brechen, und ihn auf die rechte Straße zu führen, wo es ihm alsdenn nicht wird schwer fallen, selbst ohne Gefahr weiter zu gehen. Habe ich dieses mir vorgesezte Ziel erreicht, so wird es eine hinlängliche Belohnung meiner Bemühung seyn. Hiermit empfiehlt sich dem geneigten Leser zum gütigsten Wohlwollen.

Leipzig,

den 1sten May, 1765.

Der Verfasser.

Vorbericht



---

## Vorbericht

### zur dritten Auflage.

---

**D**as Bestreben, durch seine Bemühungen Nutzen zu schaffen, ist die größte Triebfeder aller Gutthätigkeiten. Es ist zwar nicht zu leugnen, daß man auch selbst mit dem besten Vorsatz, seine Absichten dennoch verfehlen kann; weil uns die Eigenliebe, der gefährlichste Feind der Wahrheit, öfters täuscht, und falsche schmeichelnde Bilder von unsern Fähigkeiten vormalt. Man weiß aber auch, daß oft der Eigennuß, und andere niedrige Griffe, manches Gute unterdrückt: und daß man dagegen das Publikum durch selbst gemachte, oder erkaufte Loheserhebungen, mit schlechten Sachen hintergeht. Allein die Zeit, die standhafte Freundin der Wahrheit, entscheidet den Werth jeder Sache durch die Erfahrung. Umsonst preiset der Marktschreyer dem Erfahrenen seine Wunderarzneyen und Packetchen an.

Ich müßte ganz unempfindlich seyn, (ein Fehler, der bey den schönen Künsten gerade am unrechten Ort ist,) wenn mir der Beyfall des Publikums ganz gleichgültig seyn sollte.

Dieser schätzbare Beyfall, womit man besonders gegenwärtige Anweisung beehret, ist es, der eine abermalige Auflage veranlaßt.

Bei der zweyten Auflage ist außer einem Zusatze von der Behandlung und Inachtnahme des Claviers nichts verändert. Bei dieser dritten Auflage ist auch keine wesentliche Veränderung gemacht; ausgenommen, hier und da einige Verbesserungen, und eine andere Ordnung bey den Septimenharmonien; nämlich zuerst die kleine Septimenharmonie mit der großen Terz und Quinte, nebst ihren Versezungen und Beyspielen. Dann die kleinste Septime mit ihren Versezungen. Alsdann die übrigen Arten von Septimen, die keine Versezungen leiden.

Sollten



## Vorbericht zur dritten Auflage.

Sollten es meine Umstände und Kräfte erlauben, so möchte ich wohl den Wunsch einiger Freunde erfüllen, und noch einen Anhang, will ich einstweilen sagen, zur Clavierchule schreiben.

Ich empfehle mich hiermit, sammt meinen übrigen musikalischen Kindern, dem Wohlwollen der Musikfreunde.

Leipziger Michaelis-Messe

1778.

**George Simon Löhlein.**

Folgende Musikalien von eigener Composition in Kupferstiche,  
sind bey Herr Breitkopf in Leipzig, wie auch in auswärtigen Buchläden, und bey der hinterlassenen Wittwe  
in Danzig \*), um bestehende Preise zu haben.

Sei Partite per il Clavicembalo. Opera I. 1 Thlr. 12 gr.  
Sei Sonate con Variate repetizioni. Opera II. 1 Thlr. 16 gr.  
Sei Partite. Opera III. 1 Thlr. 12 gr.  
Trois Trios pour le Clavecin, accomp. 1 Coll. I. 1 Thlr.  
de Violon, et Violoncelle ad lib. Op. IV. 1 Coll. II. 1 Thlr.  
Trois Concerts pour le Clavecin, accomp. de 2 Cors de  
Chasse, 2 Obols, 2 Violons, Taille, et Basse, gedruckt.  
Opera V. 2 Thlr. 12 gr.

Six Sonates pour le Clavecin, trois avec accomp. de Bute ou  
Violon, et Violoncelle ad libitum. Opera VI. 1 Thlr. 16 gr.  
Trois Concerts pour le Clavecin, ou Piano-Forte. Avec l'ac-  
compagnement de deux Violons et Basse. Oeuvre VII.  
A Lyon, chez Guera. 2 Thlr.  
Concerto per il Cembalo concertato, due Corni, 2 Flauti,  
2 Violini, Viola e Basso. Opera VIII. No. 1. 1 Thlr.

\*) Sie bittet diejenigen, welche von den Sachen Ihres seel. Mannes etwas zu besitzen wünschen, ihre Briefe frey zu machen, und et-  
was für die Unkosten des Einpackens beizulegen. — Von der Art und Weise, wie die hinterlassenen Werke Ihres verstorbenen  
Vaters herausgegeben werden sollen, wird sie das musikalische Publikum nächstens unterrichten.

Der





# Der Clavier-Schule

## Erster Theil.

### Das erste Capitel.

#### Von den Anfangsgründen zum Clavierspielen.

§. 1.

**W**ir wollen eben keine weitläufige Geschichte, vom Ursprunge des Claviers, machen. Doch wollen wir im Vorbeygehen anmerken, daß es aus dem Monochord entstanden; wie man denn auch noch alte Claviere findet, wo drey bis vier Töne auf ein Thor Saiten anschlagen. Daß es also ein mit Dratsaiten besetztes musikalisches Instrument sey, wird ein jeder wissen, der es lernen will. Das Clavezimbel, und die neuern Piano forte, sind auch bekannt genug.

§. 2.

Man bediene sich zum Anfange eines guten Claviers, und sehe ja darauf, daß es immer rein gestimmt sey; denn in Ermangelung dessen, wird das Gehör durch die üble Stimmung verdorben. Daß ein Clavier  
Löhleins Clavierschule.  
A für



für einen Anfänger besser sey, als ein Clavezimbel, oder Piano forte, ist wohl unstreitig, und die Erfahrung bestätigt es auch; denn wer auf einem von diesen Instrumenten lernet, wird niemals die Feinigkeit im Anschlage und Ausdrücke bekommen, als einer der auf dem Claviere den Anfang gemacht hat. Kann man schon etwas vom Blatte, rein und deutlich spielen, so gewöhne man die Finger zum Clavezimbel, man erlangt dadurch mehr Kraft im Spielen, und lernet die Finger besser aufheben.

## §. 3.

Hat man nun ein gut Instrument, und ist so glücklich, auch einen geschickten Lehrmeister zu bekommen, so wird man auch bey einem mittelmäßigen Genie weiter kommen, als das beste Genie unter einer schlechten Anweisung. Man wähle also beides gut, wenn man es haben kann, und lasse sich das Geld nicht gereuen; denn wissenschaftliche Sachen lassen sich nicht mit der Elle ausmessen. Nun zur Sache selbst.

## §. 4.

Wenn man anfängt ein musikalisches Instrument zu lernen, so muß man sich zuvörderst die nöthigsten Anfangsgründe davon bekannt machen.

Beym Clavierspielen kommt in Betrachtung:

Erstlich: Das Griffbret. (Claves, Tastatur, oder Tasten.)

Zweytens, der Werth der Noten, Pausen, und übrigen Zeichen.

Drittens, die Applicatur, oder die richtige Anwendung der Finger.

Von jedem soll in der Folge hinlänglich gehandelt werden. Vorläufig lerne man nur die Tasten kennen, und zwar nach ihrer Lage, und nicht durch aufgeklebte Papierchen.

## §. 5.



§. 5.

Was sind denn Tasten? Es sind diejenigen schmalen Stücke Holz, oder Eisenbein, die vermittelst eines Druckes mit dem Finger, die Saiten des Claviers klingen machen. Diese Tasten zusammen, heißen das Griffbrett, Tastatur, oder Claves. Sie unterscheiden sich in Untenliegende und Obenliegende.

§. 6.

Die untenliegenden Tasten werden mit den Buchstaben c, d, e, f, g, a, h benennet. Diejenige Taste, so zwischen den beiden obenliegenden ist, heißt allemal d. Die neben an liegende unterwärts c. Die Taste neben den ersten von den drei obenliegenden heißt f. Dieses kann man vorläufig merken. Im vierten Capitel wird ausführlicher hiervon gehandelt werden.

## Das zweyte Capitel.

### Von den Figuren der Noten und Pausen.

§. 1.

Die Klänge, oder Töne, werden in der Musik mit Zeichen bemerket, welche man Noten heißt. Die Währung oder Dauer derselben kennet man aus ihren verschiedenen Figuren.

§. 2.

Die Zeichen, womit man die Zeit zum Stillstehen bemerket, werden Pausen genennet. Wir wollen sie, der Deutlichkeit wegen, mit Noten von gleichem Werthe gegen einander setzen:

Noten.	
Pausen.	

A 2

§. 3.



## §. 3.

Die ersten beiden Noten werden nur in dem Choralgesang, und in Sagen gebraucht. Die fünf musikalischen Linien, welche man hier der Pausen wegen nöthig gehabt hat, sollen im vierten Capitel erklärt werden. Vorläufig ist es genug, wenn man nur die Noten ihrem Werthe nach kennt.

## Das dritte Capitel.

Vom Tacte oder Zeitmaasse überhaupt und ins besondere.

## §. 1.

Ueberhaupt ist der Tact in der Musik das, was in dem gemeinen Leben das Maass oder Gewicht ist. Es werden durch dessen Hülfe die Klänge gleichsam abgemessen; und durch die Abmessung bekommt der Gesang seine Gestalt und Verhältniß, so wie die Poesie durch das richtige Silbenmaass.

## §. 2.

Hier versehen es die meisten, so in der Musik Unterricht geben; nämlich, sie bringen ihren Schülern gleich im Anfange keinen richtigen Begriff davon bey, sondern sie glauben, er werde sich mit der Zeit schon selbst finden. Dieses ist wohl zu viel verlangt, und das Genie und die Geduld eines Anfängers zu sehr auf die Probe gesetzt. Es glückt nur selten, daß ein gutes Genie sich selbst aus diesem Labyrinth hilft; und wo bleiben denn die mittelmäßigen? Eben diese Vernachlässigung des Tactes ist die Ursache, daß die Schüler öfters etliche Jahre zubringen, bis sie ein Stückgen so tactmäßig spielen, daß es der Zuhörer verstehen kann. Ja einigen bleibt der Tact ein ewiges Geheimniß. Es ist wahr, manchen hat die Natur dergleichen Fähigkeiten, so die Musik, und überhaupt die schönen Künste und Wissenschaften erfordern, versaget. Dergleichen Mangel läßt sich durch keine Kunst ersetzen. Allein mehrertheils ist ein schlechter Unterricht die Ursache davon.




## §. 3.

Man mache sich demnach 1) einen allgemeinen, 2) einen besondern mechanischen Begriff vom Tacte. Den allgemeinen haben wir §. 1. gehabt. Insbesondere sind zwey Gattungen vom Tacte in der Musik.

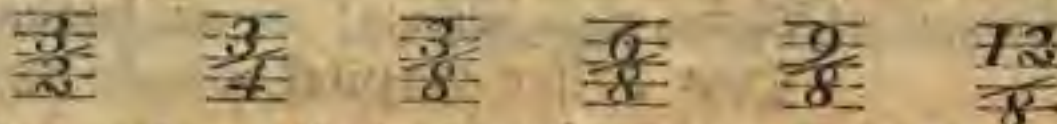
1) Ceras



1) Gerader:

Dergleichen ist:  ganzer, schlechter, oder auch  halber Tact.  Tact. vier Viertelact.

2) Ungerader, oder Trippel:



wenn nun eines von diesen Tactmaassen voll ist, so wird ein Strich | durch die fünf Linien gezogen; die Noten also, die zwischen zwey Strichen | | stehen, machen insbesondere einen Tact.

§. 4.

Nun fragt sich: wie soll man sich denn einen Begriff von einem Maasse machen, wozu man weder Elle, Gewicht, noch ein ander Maass brauchen kann? Es ist allerdings schwer; doch ist es nicht unmöglich, wie wir gleich sehen werden. Wir nehmen das innerliche Gefühl zu Hülfe, und machen uns damit einen Maassstab. Z. E. Man theilt die Viertel in eine bestimmte Zeit, etwa jedes auf vier Schläge einer Taschenuhr ein. Nach diesem angenommenen Maasse, gebe ich dem ganzen Tact (O) vier Viertel, oder sechzehn solcher Schläge; dem halben zwey Viertel, oder acht Schläge, und so weiter, bis zum Sechzehnteilen, davon ein jedes einen Uhrschlag bekommt.

§. 5.

Dieses einem Anfänger recht begreiflich zu machen: so lasse man ihn etwa das eingestrichene g auf dem Claviere anschlagen \*), und ihn auf obbeschriebene Art vier Viertel, jedoch in der richtigsten Abmessung abzählen, ohne wieder aufs neue anzuschlagen: so wäre dieses ein ganzer Tact. Nun zählt er in der nämlichen Abmessung 1, 2, bey 1, schlägt er an, bey 2, nicht, bey 3, schlägt er aufs neue an, so sind es halbe Tacte. Alsdenn zählt er zu jedem Viertel Eins. Bey den Achteln muß er zweymal, bey den Sechzehnteilen viermal, in der Zeit eines Viertels, in richtig abgemessener Bewegung anschlagen.

U. 3

§. 6.

\*) Ich schlage darum g für: weil ich aus der Erfahrung weiß, daß ein musikalisches Gehör den Ton, entweder im Unifono, oder in der Octave bey dem Abzählen ergreift. Ist nun dieser außer dem Anfange seiner Stimme, so fällt es ihm schwer.



## §. 6.

Man kann dieses accurate Abzählen einem Anfänger nicht sinnlicher machen, als wenn man ihm die Viertel durch einen gelinden Druck, und mit noch einem etwas gelindern die Zwischenabtheilung der Achtel, etwa auf der Schulter fühlbar machet. Hat man aber ein Instrument zur Hand, so kann es auch dadurch geschehen; daß man die Bewegung des Tacktes gelinde mitspielt; oder man kann es auch auf dem Claviere in der Octave thun.

## §. 7.

Kann nun ein Anfänger mit der größten Genauigkeit, die hier erfordert wird, die Bewegung des ganzen Tacktes eintheilen, so schreite man zum  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{6}{8}$  Tact, und verfare wie vorher.

## §. 8.

Kann er dieses, so lasse man ihn mit der linken Hand in der Octave einen ganzen Schlag machen, und mit der rechten halbe, und so fort, bis oben mit der rechten Sechzehnteile, und unten mit der linken Achtel. Ein gleiches kann man beim ungeraden Tacte auch thun. Hat er auch dieses richtig gefasset, so wird ihm der Tact in der Folge gar nicht mehr schwer fallen, und die Mühe und Zeit, so hierauf verwendet, dadurch reichlich ersetzt werden, daß der Anfänger hernach seine kleinen vorgeschriebenen Melodien nach einem richtigen Zeitmaße spielt, und der Zuhörer nicht erst fragen darf, ob es eine Polonoise, Menuet, oder was es sey, das er ihm vorspielt.

## §. 9.

Folgende nach ihrer Stellung untereinander geschriebenen Noten kann ein Anfänger, bey Erleuchtung der Tactbewegung, vor Augen haben. Es hat diesen Nutzen, daß er zugleich die Figur der Noten und ihren innerlichen Werth besser kennen lernet.



## §. 10.



§. 10.

Daß dieses der beste Weg sey, einem den Tact beizubringen, weiß ich aus der Erfahrung, die so leicht nicht trüget.

§. 11.

Es giebt noch eine Art von Noten, davon drey und drey in der Schreibleit zusammen gestrichen werden; sie heißen Triolen, wenn sie nämlich im geraden Tacte vorkommen; sie werden alle drey in eben dem Zeitmaße vorgesungen, als sonst zwey von dieser Gattung: Z. E.



Im Trippeltacte haben wir sie §. 9. schon gesehen. Dasselbst heißen sie aber nicht Triolen, sondern sie sind dieser Tactart eigen.

## Das vierte Capitel.

### Von den fünf musikalischen Linien, den Schlüsseln und Noten.

§. 1.

Die Mittel, deren man sich bedienet die Höhe und Tiefe der Klänge zu bestimmen, sind fünf parallel gezogene Linien, und die beim Anfange derselben gesetzten Zeichen oder Schlüssel. Die Linien werden von unten herauf gezählet, als:



Das Weiße zwischen den Linien heißt der Zwischenraum (Spatium). Nun kann man aber noch nicht bestimmen, wie die Töne, so durch Noten in diesen fünf Linien angedeutet werden, heißen sollen, wenn nicht ein Schlüssel



Schlüssel davor steht. Ein Schlüssel, wird ein solches Zeichen, das zu Anfange der fünf Linien steht, darum genennet, weil es gleichsam auch ein Schlüssel zu den Noten ist. Dieser Schlüssel sind dreyerley:

- 1) Der f Schlüssel, ist für die niedrigste Stimme oder den Bass.

Seine beyden Punkte fassen allemal die Linie, die f heißt, s. E.



- 2) Der g Schlüssel, ist für Violin, Flöten, Hoboen zc. auch wohl fürs Clavier, und fasset mit seinem Ringe eine Linie die g heißt.



Violinschlüssel. Franz. Schlüssel.

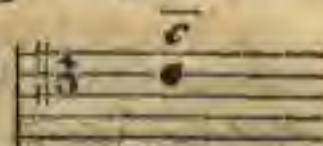
- 3) Der c Schlüssel, ist für Singestimmen, besonders aber auf der ersten Linie auch fürs Clavier, und heißt der Discantschlüssel.



Auf der dritten Linie heißt er der Altschlüssel.



Auf der vierten: der Tenorschlüssel.



§. 2.

Ein Anfänger kann damit zufrieden seyn, wenn er nur den Bass- und Discantschlüssel, die er zu seiner Absicht braucht, kennet. Ich habe sie darum alle hieher gesetzt, damit ich sie nicht im zweyten Theile, bey der Lehre von der Harmonie, nachholen darf. Doch möchte der Violinschlüssel jetzt, da man die meisten Claviersachen darinnen schreibt, auch nöthig seyn.

§. 3.

Wir gehen nun weiter und lernen die Tasten kennen; diese werden, wie oben gesagt, mit den Buchstaben: c, d, e, f, g, a, h, benennet. Die obenliegenden werden nach dem hergebrachten Schkendrian, wiewohl unrecht, halbe Töne genennet \*). Eigentlich ist von einer Taste zur nächstanliegenden ein halber Ton; wir werden sie auch in der Folge kennen lernen.

§. 4.

\*) Aus diesem falschen Begriffe, daß nämlich die obenliegenden Claves nur halbe Töne sind, entstehen in der Folge viel Irrthümer; denn ich habe bemerkt, daß wenn ein x vor e, oder h steht, man immer es, und b greifet, welches doch offenbar falsch ist, weil das x höher, und nicht tiefer macht. Und so auch umgekehrt, wenn ein b vor f oder c steht, wird aus eben diesem Grunde sehr unrichtig fis und cis genommen.



# Von den Schlüsseln und Noten.

9

§. 4.

Wenn man auf diese sieben Buchstaben die gehörigen Töne oder Tasten genommen hat, so kommen die Töne und Buchstaben in eben derselben Ordnung und Benennung wieder, und man heißt den nächsten Ton von eben der Benennung z. E.  $\overline{c} \overline{c}$ ,  $\overline{d} \overline{d}$  u. s. w. eine Octave.

§. 5.

Die Octave ist in zwölf gleiche Theile getheilet, die man in der Musik halbe Töne nennet. Diese Theile nun haben unter sich eine accurate geometrische Gleichheit, das ist: ein jeder Ton ist gleich weit von dem andern entfernt, so wie die zwölf Zolle bey dem Wertschuh. Demnach ist von  $\overline{h}$  zu  $\overline{c}$ , von  $\overline{e}$  zu  $\overline{f}$ , eben der halbe Ton, der von  $\overline{c}$  zu  $\overline{cis}$  und von  $\overline{f}$  zu  $\overline{fis}$  ist.

§. 6.

Die Octaven werden zum Unterschied in die große, kleine, eingestrichene, zweygestrichene, und dreygestrichene, eingetheilet. Die Töne so unter das große C gehen, heißt man Contratöne. Die linke Hand spielt die Bassnoten, und die rechte den Discant.

Der Bass.

Die große Octave.

C D E F G A H

Die kleine Octave.

c d e f g a h

Die linke Hand.



Der Discant.

Die eingestrichene.

c d e f g a h

Die zweygestrichene.

c d e f g a h

Die dreygestrichene.

c d e f

Die rechte Hand.



Löhleins Clavierschule.

B

§. 7.



§. 7.  
Es überschreiten öfters, sowohl der Bass als der Discant ihre Gränzen. Z. E.



Die Contratöne sind:

Man schreibt auch die Noten, welche die Gränzen der Linien zu weit überschreiten, in einen andern Schlüssel; oder man setzt sie in die Discantlinien, wenn der Bass zu weit hinauf gehet, und spielet sie mit der linken Hand. Sehen sie aber im Discante tief herunter, so setzt man sie in die Basslinien, und spielt sie mit der rechten Hand.

§. 8.

Ein Anfänger sehe beständig auf die Noten, um sie desto eher nach ihrer Lage in den Linien kennen zu lernen. Die Fingerordnung ist bey'm Abspielen dieser Töne einigermaßen willkürlich; doch ist es gut, wenn man im Bass den 3, 2, 1, und im Discante den 1, 2, 3 Finger nimmt, und sodann mit dem Daumen unter dem dritten Finger wegkriechet. Im Basse setzt man den dritten Finger über den Daumen weg. Durch diese Fingersezung werden die Finger schon zur Applicatur gewöhnet.

§. 9.

Nun kennen wir die untenliegenden Tasten. Will man die obenliegenden bemerken, so hat man dazu besondere Zeichen. Diese sollen im folgenden Capitel erkläret werden.

Das



Das fünfte Capitel.

Von den Versetzungszeichen,  $\sharp$ ,  $\times$ ,  $\flat$ ,  $\flat$ ,  $\natural$ , dem Verlängerungszeichen ( $\cdot$ ),  
und dem Verbindungszeichen  $\sim$ .

§. 1.

Das  $\times$  doppelte Kreuz, oder Erhöhungszeichen macht die Note, vor welcher es steht, um einen halben Ton höher, und man hängt dem Buchstaben, womit selbige benennet wird, ein  $i$  an. Z. E.

c cis d dis e eis f fis g gis a ais h his



Das einfache Kreuz kommt vor, wenn der Ton schon vorne in der Vorzeichnung durch ein  $\sharp$  erhöht ist, und nun noch um einen halben Ton soll erhöht werden. Als:

gisgis oder doppelt gis



dieses kann man auf dem Claviere nicht anders als durch die Taste a geben,

§. 2.

Das  $\flat$ , Erniedrigungszeichen, macht die Note, vor welcher es steht, einen halben Ton niedriger. Man hängt sodann dem Buchstaben, womit selbige benennet wird, ein  $e$  an, ausgenommen  $b$  heißt  $B$ .

H B c ces d des e es g ges a as

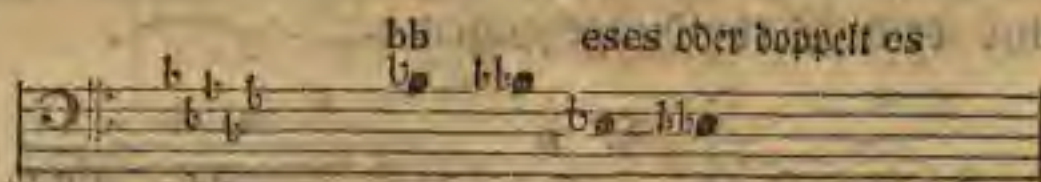


B 2

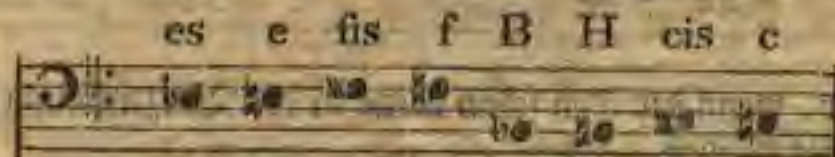
Das



Das **b** große **B**, kommt vor, wenn die Note schon in der Vorzeichnung durch ein **b** erniedriget worden, und nun noch um einen halben Ton soll erniedriget werden: oder man setzt zwey gewöhnliche **bb** davor.



Das **♮**, Be quadrat, oder Wiederherstellungszeichen, macht das **♯** und **b** ungültig, und setzt die Note wieder in ihren natürlichen Mas.



§. 4.

Der Punkt (.) oder das Verlängerungszeichen, macht die Note, nach welcher es stehet, um die Hälfte an ihrem Werthe länger. Es ist aber nicht genug, wenn ich nur so lange schweige als der Punkt beträgt, nein, sondern der Ton muß so lange gehalten werden, als die Note mit dem Punkte beträgt.



§. 5.

Das Verbindungszeichen, bedeutet, daß die Töne, über welchen es stehet, an einander gehängt werden. Sind es Noten von einerley Ton, so werden sie für eine gespielt, und hier heißt es eine Bindung. **B. E.**

Stehen







Stehen aber dergleichen Bogen über verschiedenen Tönen, so schlägt man sie sanfte nach einander an, und hängt sie gleichsam an einander.



auf der Violin werden sie in einem Striche, im Singen und auf Blasinstrumenten in einem Oden gemacht. Sie heißen geschleifte Noten. Sind aber ... oder ... darüber, so werden sie kurz abgefertiget, das heißt, sie werden gestoßen.



§. 6.

Das  Wiederholungszeichen, und das  Ruhezeichen, sind hier auch noch anzumerken. Desterz sind mit dem letzten Zeichen einige Tacte eingeschlossen, und stehet bis drüber, diese werden insbesondere wiederholt.

§. 7.

Beim Schlusse dieses Capitels muß ich noch einiger Einwendungen gedenken, so mehrentheils halbgelernte Musikverständige gegen die Benennungen *a aïs*, *b b*, *f fis*, *g ges* u. s. w. machen. Diese musikalischen Handwerker glauben, daß es eine Grillenfängerey sey. Warum aber? weil sie es nicht so gelernet haben. Diese guten Herren belieben nur im zweyten Theile das Capitel von den Intervallen ein wenig durchzusehen, sie werden alsdenn hoffentlich ihre Meynung ändern.



## Das sechste Capitel.

## Von den Vorschlägen, und übrigen Verzierungen oder Manieren der Noten.

## §. 1.

Vorschläge sind kleine Noten, so man vor ordinäre setzt. Sie scheinen zwar der Schreibart nach nicht mit in den Tact zu gehören; dem ohngeachtet nehmen sie der Hauptnote die Hälfte (a), zwei Drittheile (b), und manchmal noch mehr weg (c). Die kleinen Noten, so im geschwinden Zeitmaasse vor Achten oder Sechzehnthellen stehen, werden kurz abgefertigt; so daß die Hauptnote wenig oder nichts verliert (d).

	(a)	(a)	(b)	(c)	(c)	(d)
Schreibart.						
Ausführung.						

Sie haben ihren Ursprung aus der Singekunst, und die Sylbe wird allemal auf den Vorschlag ausgesprochen, daher bekommt dieser auch mehr Nachdruck als die Hauptnote.

## §. 2.

Es sind noch verschiedene Zierathen, womit man die Töne ausschmückt, sie werden insgemein Manieren genennet. Man hat in den neuern Zeiten besondere Zeichen erfunden, ihren Vortrag damit zu bestimmen. Herr Bach in seinem Versuche u. ist meines Wissens der erste, der sie dem Publico mitgetheilet hat, da sie sonst nur die besten Clavierspieler als ein Geheimniß für sich behielten. Die meisten sind von dem Franzosen Couperin entlehnet.

## §. 3.

Es giebt viele Musikmeister die der Meinung sind, man müsse den Anfänger nicht gleich mit Manieren beschweren; sondern es habe damit noch Zeit genug, sie würden sich auch schon von selbst finden. Ich aber bin hierinnen anderer

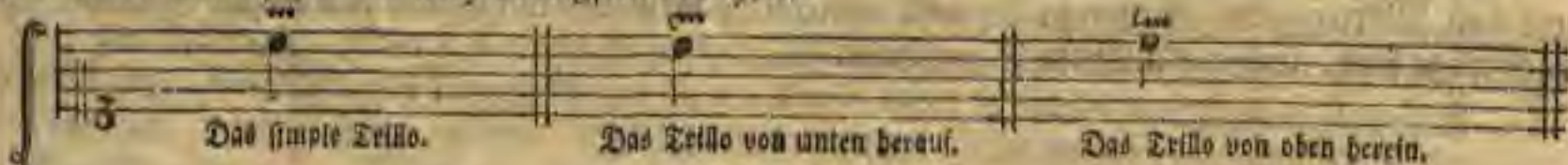


anderer Meinung, und die Erfahrung überzeugt mich, daß es besser sey, gleich bey der ersten Anlage mit an die Manieren zu denken, sollten sie auch im Anfange etwas schwer fallen. Nur mit gar zu vielen verschone man ihn. Gewiß, die Manieren fallen desto schwerer, je später man sie einem Anfänger bezubringen sucht.

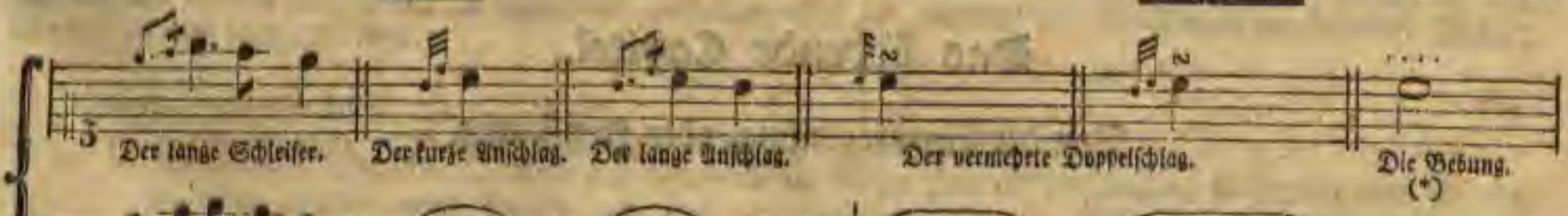
§. 4.

Der Ordnung wegen, will ich hier die notwendigsten berühren.

Das Zeichen.



Die Ausführung.



\*) Diese wird mit einem gewissen wiegenden Druck der Finger gemacht, das sich besser zeigen als beschreiben läßt.

Einem



Einem Anfänger ist's genug, wenn er das Trillo, den Abzug, Mordent und Doppelschlag kann.

## §. 5.

Bei der Ausführung dieser Manieren, muß man die Geschwindigkeit des Tacktes in Betrachtung ziehen, und den Vortrag der Manieren darnach einrichten; denn bei langsamen und trägen Melodien müssen die Manieren auch träge seyn, und also auch im Gegentheile.

## §. 6.

Beim Trillo überhaupt ist anzumerken: daß man, wenn die Kürze der Note nicht im Wege ist, ihm allezeit einen Nachschlag anhängt, wie oben bei der Ausführung zu sehen. Bei diesem Nachschlage muß der vorletzte Finger in aller Geschwindigkeit abgleiten, und gleichsam schnellen; dadurch bekommt das Trillo einen ungemeinen Glanz. Dieses Schnellen des vorletzten Fingers ist auch beim Abzuge, Mordent und Doppelschlage in Acht zu nehmen.

## §. 7.

Ehe wir noch zur Ausübung der Melodie selbst schreiten, werden wir noch etwas von der Fingerordnung, als einem Hauptstücke im Clavierspielen, sagen müssen.

## Das siebende Capitel.

## Von der Fingerordnung, oder Applicatur.

## §. 1.

Die Applicatur ist eine geschickte Anwendung der Finger, um die vorgeschriebenen Töne auf eine bequeme und deutliche Art anzuschlagen, und dem Gehöre empfindlich zu machen.

## §. 2.



§. 2.

Diese wird von den meisten so da Unterricht geben, als eine Kleinigkeit vernachlässiget. Es ist diesen guten Herren genug, wenn sie ihren Schülern ihre Gassenbauer, und ebentheuerlichen Melodien so lange vorgelevert haben, bis sie selbige, vermöge ihres guten Gehöres, nachstolpern. Uns Notenlesen, den Tact, die Fingerordnung u. s. w. sind sie unbekümmert, das ist des Schülers Sorge. Dieses ist der nächste Weg, auch das beste Genie zu verderben und zu ermüden. Sie, die Anfänger, hören mit einem heimlichen Widerwillen, daß ihre Stückchen, so schlecht sie öfters auch an sich selber seyn, dennoch besser klingen, wenn sie von einem andern, nach dem richtigen Zeitmaas und Vortrag gespielt werden, als wenn sie solche spielen. Aus diesem heimlichen Widerwillen, erwächst ein Mißtrauen gegen ihren Meister und gegen ihre eigene Fähigkeit, und was hat dieses anders für Folgen, als daß sie wenig oder gar nichts lernen, oder gar aufhören?

§. 3.

Bei einem bloßen Liebhaber ist der Schade nicht so groß; aber der ist zu beklagen, der einst seine Hauptbeschäftigung daraus machen will, und in die Hände eines solchen Lehrmeisters fällt. Es kostet hernach allemal mehr Mühe, eine verdorbene Sache wieder zu verbessern, als sie gleich im Anfange recht zu machen: und manchem kleben die schlimmen Gewohnheiten zeitlebens an.

§. 4.

Wir nehmen demnach die Fingerordnung als eine Hauptsache in der praktischen Musik, zumal auf dem Claviere an, und ich getraue mir zu behaupten, daß man ohne sie, niemals ein Stück nach der heutigen Gehart, rein und deutlich vortragen könne.

Die Hauptregeln davon sind diese:

- 1) Weil von Natur der Daumen und kleine Finger kürzer sind als die übrigen, so brauche man sie nicht zu denen obenliegenden Tasten, als nur bey Octaven, oder im Nothfalle. Aus diesem fließet die zweyte Regel:
- 2) Man biege die längern Finger beim Spielen ein, daß sie mit denen kürzern in einer gleichen Linie auf dem Griffbrette des Claviers liegen. Die Ellenbogen halte man am Leibe, und nicht schwebend; die

Ⓒ

die



die Hände drehe man auswärts, und stecke ja nicht den Daumen oder den kleinen Finger unter das Clavier, und schleppe ihn müßig herum, oder drücke damit an das Breichen, so unter denen Tasten ist; sondern man brauche ihn fleißig \*). Die Lage der obern flachen Hand, muß gerade seyn, so, daß wenn man etwas darauf legte, es liegen bliebe.

- 3) Wenn bey aufsteigenden Passaggien viele Töne stufenweise folgen, so setzt man den Daumen, nachdem einer von den andern Fingern auf einer obentliegenden Taste angeschlagen, durch; so hat man wieder die volle Hand. Gehen die Passagen herunter, so setze man die andern Finger oben über den Daumen weg. Und so im Gegentheile mit der linken Hand.

§. 5.

Diese Regeln zu erklären, werden folgende Beispiele seyn. Ich habe sie so kurz als möglich gemacht. Mit deren Ausübung aber, verschone man einen Anfänger, bis er folgendes Capitel wohl innen hat; alsdenn werden sie ihren Nutzen haben. Die dabey befindlichen Zahlen sind so zu verstehen: 1. ist der Daumen, 2. der Zeigefinger, u. s. w. Die untersten Zahlen sind für die linke Hand. Man kann erst die rechte, hernach die linke besonders, als denn beyde zusammen in der Octave üben.



\*) Es sind einige, die es für unanständig halten, den Daumen bey dem Clavierspielen zu gebrauchen. Ist das nicht eben so ungereimt, als wenn ich sagen wollte: es sey unanständig, den Daumen zum Essen, oder andern Verrichtungen zu gebrauchen?





## Das achte Capitel.

### Von der Melodie, und vom Spielen selbst.

#### §. 1.

Die Melodie ist eine regelmäßige Abwechslung, auf einander folgender einzelner Töne, so dem Gehöre ein Vergnügen erwecken. So wie man z. B. bey der Menschenstimme, oder Flöte höret. Auf dem Claviere aber wird sie mit der Harmonie vermischt, gebraucht.

#### §. 2.

Bei deren Ausübung durch das Clavierspielen, ist in Ansehung der Positur, folgendes in Acht zu nehmen:

- 1) Man setze sich gerade vor das eingestrichene c.
- 2) Der Sitz muß so eingerichtet seyn: daß die Ellenbogen in ihrer natürlichen Lage, etwas höher, als die Tastatur, oder das Griffbrett des Claviers, liegen. Denn wenn man zu niedrig sitzt, so, daß die Ellenbogen niedriger als die Tasten liegen, so fällt einem das Spielen schwer, weil in dieser Lage, der ordentliche Umlauf des Blutes in den Händen gehemmet wird.
- 3) Man hüte sich sorgfältig für alles Kopfnicken, Hin- und Herrücken, kurz, für alle Grimassen und Gebärden, die nicht zur Sache gehören. Ein Lehrmeister kann hierauf nicht aufmerksam genug seyn; denn dergleichen üble Gewohnheiten schleichen sich leicht ein, und sind schwer wieder abzugewöhnen, und machen öfters selbst einen guten Spieler lächerlich. Denen so die Orgel spielen, ist es nicht allezeit übel zu nehmen, wenn es scheint, als rutschten sie auf einem Weberstuhl herum, weil öfters ihre Geschicklichkeit, so sie auf dem Pedal zeigen wollen, daran Schuld ist.



§. 3.

Weil Lehrmeister ihren Schülern öfters elende Sätzen zu ihren Anfangsübungen vorschreiben, die weder einen factlichen Gesang, noch einige Fingerordnung haben, und dadurch gleich im Anfange das Gehör und die Finger ihrer Schüler verderben; so habe ich hier einige Anfangsstückchen mit beigefügt. Ich habe hauptsächlich dabey auf eine factliche Melodie und Fingerordnung gesehen. Die ersten sind simpel, und gehen nur auf die Erklärung der Noten, wie sie nämlich gradweise in ihrer Geschwindigkeit zunehmen. In der Folge wachsen sie an Größe und Schwierigkeit. Es ist zwar in starken Schritten vom simplen zum schweren gegangen; allein was hilft es, wenn man ein wißbegieriges Genie einige Jahre mit a, b, c, Stückchen aufhält? der kürzeste und bequemste Weg ist ja immer der beste. Ein geschickter Lehrmeister wird schon wissen, die Stücke nach der Fähigkeit seiner Schüler zu wählen. Es werden auch die Molltöne mit eingeführet werden, denn ich halte es für einen Fehler, wenn man Anfangern nichts als Durttöne vorschreibt: sie lernen alsdenn die Molltöne zu späte kennen, und glauben im Anfange immer sie griffen falsch, weil ihr Ohr von den Durttönen eingenommen, noch nicht an das unvollkommene, so denen Molltönen eigen, gewöhnet ist.



Minuet.



*Ménuel.*

\*) Bey diesem Mordent muß statt g, gis gegriffen werden, weil es die Tonart erfordert, und deswegen mit w darunter, angedeutet ist. Die Zahlen 31, so darüber stehen, bedeuten: daß man den vorgeschriebenen Ton zum letzten male, nicht wieder mit dem dritten Finger, sondern mit dem Daumen anschlagen soll.

E 3



*Poco  
vivace.*

The musical score is written in a historical style, featuring a treble and bass clef. The tempo is marked 'Poco vivace.' The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs, along with detailed fingerings indicated by numbers 1 through 5. The score is organized into three systems, each containing two staves. The paper shows signs of age, including some staining and wear along the edges.



Von der Melodie und vom Spielen.

23

*Praeludium.*

The musical score is written in 3/4 time and consists of two systems of staves. The first system has a treble staff and a bass staff, both with a key signature of one flat (B-flat). The treble staff contains a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, 4, 5. The bass staff contains a series of whole and half notes, also with fingerings indicated. The second system continues the melody in the treble staff and provides a harmonic accompaniment in the bass staff. The notation is handwritten and shows signs of age, including some ink bleed-through from the reverse side of the page.



*Balletto.*

The musical score is written for a piano or similar instrument, featuring two staves per system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. Some measures are marked with numbers 1 and 2, indicating specific parts of the piece. The score is organized into three systems, each with two staves. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second system continues the melody and accompaniment. The third system concludes the piece with a final cadence.

\*) Wenn bey einer Schlußclausul, zwey Tacte mit einem Bogen bezeichnet sind, wie man hier siehet, so läßt man bey der Wiederholung den ersten Tact weg, und spielt den folgenden, weil der erste Tact die Einleitung zum ersten Theile, der andere aber, die Einleitung zum zweyten Theile macht. Deswegen stehen auch die Zahlen 1, 2, dabey.



Von der Melodie und dem Spielen.

25

*Menuet.*



\*) Diese Schreibart ist harmonisch, und jede Note wird nach ihrem vorgeschriebenen Werthe gehalten.  
 Löhleins Clavierschule.



*Gigue.*

The musical score is written in 3/8 time and consists of two systems, each with a treble and a bass staff. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and fingerings indicated by numbers 1-5. The first system is marked 'Gigue.' and includes a repeat sign. The second system continues the piece with similar notation and fingerings.

\*) Dieser Vorschlag gilt  $\frac{3}{8}$ , wie oben in dem Capitel von den Manieren gezeigt worden.



Von der Melodie und vom Spielen.

27

*Menuet.*



Das ist ein Minuet in G major, BWV 565, von Johann Sebastian Bach.



*Polonoise.*

*Passaggio.*

Das bey \* stehende p. heist piano, das ist: schwach oder gelinde. Das bey \*\* stehende f. forte, stark,



*Allegro.*



*Arioso.*

\*) Bey diesem Doppelschlag, muß statt c, eis gegriffen werden, welches durch das darunter gesetzte x angedeutet ist. So muß auch im zweyten Theile bey (\*\*\*) fis gegriffen werden. Was die darüber stehenden Zahlen zu bedeuten, ist schon Seite 21. gesagt.



Von der Melodie und dem Spielen.

31



(\*) Hier, und in ähnlichen Fällen, ziehet man den vierten Finger von es ins d, ohne ihn aufzuheben, doch so, daß beyde Töne einander gleich deutlich sind.



*Polonoise.*

The musical score is written on three systems of two staves each. The first system begins with a treble clef and a bass clef, followed by a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The second system continues the piece with similar notation. The third system concludes the piece with a final cadence. The handwriting is elegant and characteristic of the 18th century.

(\*) Bey p stehen keine Zahlen; man darf nur die Finger wie bey den vorhergehenden zwey Tacten, nehmen.



Von der Melodie und dem Spielen.

33

Mentel.



Böhleins Clavierschule.

©



*Polonoise.*

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Polonoise." The score is written on three systems of staves, each system consisting of a treble and a bass staff joined by a brace. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above or below the notes. The paper is aged and shows some staining and wear.



*Tempo  
di  
Minuetto.*



© 2







Von der Melodie und dem Spielen.

37



Es



*Divertimento  
Moderato.*



Von der Melodie und dem Spielen.

39











(\*) Dieser Doppelschlag steht zwischen beiden Noten inne, auf dem Puncte; er wird auch auf dem Werthe des Punctes gemacht (a). Es steht auch manchmal einer zwischen zwey Noten die keinen Punct haben; dieser wird gespielt wie bey (b).





The musical score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with numerous fingerings indicated by numbers 1-5. The manuscript is on aged, slightly stained paper.



Von der Melodie und dem Spielen.

43

Polonoise.

The musical score is written on three systems of two staves each. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with numerous fingerings indicated by numbers 1-5 above the notes. A dynamic marking 'f' (forte) appears in the middle of the first system. The second system continues the melody and accompaniment, also featuring fingerings and a 'f' marking. The third system concludes the piece with a double bar line. The handwriting is in a historical style, and the paper shows signs of age.

3 2







Von der Melodie und dem Spielen.

45

Handwritten musical score for a three-part setting in 3/4 time. The score is written on three systems, each with a treble and bass staff connected by a brace. The key signature is one sharp (F#). The first system contains numerous fingerings (e.g., 1 2 3, 4 5 6, 7 8) and slurs. The second system includes a *mf.* marking. The third system concludes with a double bar line and a final chord. Below the third system, the text "F 3" is written.

F 3



*Marche.*



Von der Melodie und dem Spielen.

47





*Rigaudon.*



Von der Melodie und dem Spielen.

49



Böhleins Clavierschule.

3



*Minore.*

The image shows three systems of handwritten musical notation, each consisting of two staves. The notation is in a historical style, likely from a 17th or 18th-century manuscript. The first system is marked with a '3' in a circle. The second system is marked with a '2' in a circle. The third system is marked with a '3' in a circle. The notation includes notes, rests, and various fingerings indicated by numbers 1-5. The word 'Minore.' is written to the left of the first system.

Handwritten text at the bottom right of the page, possibly a signature or date.



Von der Melodie und dem Spielen.

51



*Il primo da Capo.*

2



*Arietta*  
*con*  
*Variazioni.*

(\*) Bey diesen, und andern ähnlichen Fällen, verdrängt der 5te Finger den 1sten, jedoch ohne daß ein neuer Anschlag zu hören sey.



*Var. 1.*

The image shows three systems of handwritten musical notation. Each system consists of a treble and a bass staff joined by a brace. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and accidentals. Above the treble staves, there are numerous fingerings indicated by numbers 1-5. The first system begins with a treble staff containing a series of eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a simpler accompaniment. The second system continues the melody with more complex rhythmic patterns. The third system concludes the piece with a final cadence. The handwriting is in dark ink on aged, slightly yellowed paper.



*Var. 2.*

The musical score is written in 3/4 time and consists of three systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above or below the notes. The first system begins with a treble staff containing a series of eighth and sixteenth notes, followed by a bass staff with a similar rhythmic pattern. The second system continues the melodic and harmonic development, featuring more complex rhythmic figures. The third system concludes the variation with a final cadence. The manuscript is written in dark ink on aged, slightly stained paper.



Von der Melodie und dem Spielen.

55





Handwritten musical score for a piece titled "Erster Theil. Aechtes Capitel." The score is written on three systems of two staves each, with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first system is followed by a second system labeled "Var. 4." and a third system. The manuscript is aged and shows some staining.





Löbke's Clavierschule.

h





Handwritten text at the bottom right of the page, possibly a date or signature.







Handwritten musical score for a piece titled "Erster Theil. Achtes Capitel." The score is written on three systems of two staves each, with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece concludes with a section labeled "Var. 8." followed by a double bar line and a final cadence. The manuscript shows signs of age, including some staining and wear.



(\*) Hier verdrängt der fünfte den zweyten Finger.

Il Fine.



## §. 5.

Ich glaube, dieses wird hinlänglich seyn, die Finger in Ordnung zu bringen, und den Weg zu größern Stücken zu bahnen. Wer dieses letzte Divertimento gut spielen kann, darf sich mit aller Zuversicht an die meisten Claviersachen wagen. Hat man sich einmal an eine gute Applicatur gewöhnet, so wird man gleich fühlen, auf welche Art eine schwere Passage am bequemsten auszuüben sey. Die kleinen Stücke habe ich mehrentheils so eingerichtet, daß sie auch für kleine Finger bequem zu greifen sind; bey denen größern aber, kommen öfters Spannungen vor, die schon größere Hände erfordern. Hier ist kein anderer Rath, als wo der Schüler wegen Kürze der Finger nicht hinschreiten kann, da muß er hin hüpfen, oder wenn die Hände noch gar zu klein sind, die Stücke, welche zu weite Spannungen haben, übergehen. Wo Stellen vorkommen, da die Finger nicht darüber stehen, ist die ähnliche Stelle schon da gewesen; man darf sich also nur darnach richten. Bey denen vorkommenden Manieren, muß man die Ausweichungen mit in Erwägung ziehen, denn wenn sich die Melodie in die Quinte, oder sonst eine Nebentonart gewendet hat, so muß man die, der Nebentonart gemäße Töne, mit in denen Manieren anbringen, sollten sie auch nicht allemal angedeutet seyn. Dieser Fall kommt besonders bey den Doppelschlägen und Mordenten vor.

## §. 6.

In den Tonarten, die nicht viel *x* oder *b* zu ihrer Vorzeichnung haben, kann man die Applicatur auf verschiedene Art nehmen, davon man billig die leichteste und bequemste wählet: wo aber viele obenliegende Tasten in der Melodie vorkommen, da wird sie schon mehr dadurch bestimmt. Daher ist es einem der eine gute Applicatur hat leichter, aus diesen Tonarten zu spielen, als aus jenen, die wenig Vorzeichnungen haben; nur müssen es keine Stücke seyn, die von solchen Meistern gesetzt sind, die selbst keine richtige Applicatur haben, denn diese sind auf alle Fälle schwer, weil sie ihre schlechte Spielart in ihre Composition mit übertragen. Für dergleichen elende Compositionen muß sich ein Anfänger hüten, wenn er sich anders nicht verderben will. Man muß also in der Wahl der Stücke, die man anfänglich zu seiner Übung nehmen will, behutsam gehen, und dem bloßen Ohre nicht trauen; denn wenn man zehn Jahre nach einer gewissen Gehart die süßesten Menuetchen und gebrochene Recorde ganz niedlich daher trillert, so kann man im eilften Jahre doch noch keine Bach'sche Sonate spielen; kann man aber nur etliche Bach'sche Sonaten, so sind jenes Kleinigkeiten, die ohnedem nur Liebhabern, aber keinen Kennern, Genugthuung leisten.

## §. 7.

Ehe wir dieses Capitel, von der Melodie, beschließen, ist wohl nöthig, noch etwas von deren Ausführung zu berühren; denn durch diese bekommen die todtten Noten ihr Leben; und aller Eindruck, den die Töne auf die Zuhörer

hörer



Hörer machen sollen, hängt davon ab. Daher ist dieses ein Hauptpunct in der practischen Musik, und erfordert wohl etwas mehr, als eine bloße mechanische Uebung.

§. 8.

Es liegt nicht allemal an dem Stücke selbst, daß es sich gut oder schlecht ausnimmt: sondern auch an der Art, mit welcher es vorgetragen wird. Ein guter Vortrag kann auch schlechten Stücken ein Ansehen geben: da hingegen durch einen schlechten Vortrag das schönste Stücke verunstaltet wird. Die Erfahrung kann hier abermal zum Beweise dienen. Wer weiß nicht, wie viel eine Rede oder Poesie gewinnt oder verliert, nachdem sie von einem guten, oder schlechten Vortrage belebet wird?

§. 9.

So wie überhaupt die Musik eine Sprache der Leidenschaften, z. E. der Freude und der Traurigkeit, der Liebe und des Hasses, des Muths und der Feigheit, der Zufriedenheit und der Verzweiflung, u. s. w. ist; so muß auch ein Musikverständiger suchen, diese Affecten durch seinen Vortrag auszudrücken. Welcher von diesen Affecten in dem Stücke herrschet, dieses sagt uns der Componist, indem er vor seine Melodien gewisse Kunstwörter setzt. Das Freudige wird z. E. ausgedrückt, mit:

Vivace.	Munter, lebhaft.
Allegro.	Lustig.
Allegro assai.	Lustig genug.
Allegro di molto.	Sehr lustig.
Presto.	Geschwinde.

Eine mäßige Freude, die mehr Gelassenheit hat, durch:

Allegro moderato.	Mäßig lustig.
Poco allegro und Allegretto.	Etwas lustig.
Molto andante.	Stark gehend, oder im starken Schritte.

Die



## Die Gelassenheit.

Andante. Gehend.

Andantino und Poco andante. Im sachten Schritte.

Larghetto. Etwas weitläufig.

## Die Traurigkeit.

Mesto.

Adagio.

Largo.

Lento.

Traurig.

Langsam.

Weitläufig.

Träge, Saumselig.

§. 10.

Die übrigen Beywörter bestimmen den Vortrag genauer. Als: Poco andante ed amoroso, etwas gehend und verliebt. Allegro furioso, wüthend lustig. Allegro maestoso, majestätisch lustig. Con brio, schimmernd. Con spirito, geistreich, feurig. Soave, dolce, sanft, lieblich, u. s. w.

§. 11.

Da nun auf dem Claviere der Vortrag, von dem Anschlage, (*touches*) abhänget, so muß man durch diesen, aus der Seele oder Empfindung, die Finger gleichsam reden lassen, um den Zuhörer in die Leidenschaft zu versetzen, die der Componist zu erregen gesucht hat. Hat dieser aber bey Verrichtung seines Stückes selbst nichts gedacht und gefühlt, wie kann man von dem Ausführender verlangen, etwas hervorzubringen, wo nichts ist? Es ist daher nothwendig, daß ein Musicus eine empfindsame Seele habe, die leicht in den Affect übergeht; hat er diese nicht, so wähle er lieber ein Handwerk zu seiner Hauptbeschäftigung, als eine von den freyen Künsten.

§. 12.

Weil also bey dem Clavierspielen alles auf den Anschlag ankommt, so muß man hauptsächlich darauf bedacht seyn, diesen dem Stücke gemäß einzurichten. So wird zum Exempel: das Lustige, durch einen leichten, flüchtigen,

gen,



gen, aber auch körnigten und deutlichen Anschlag ausgeführt. Das Scherzende, erfordert auch einen solchen Ausdruck. Das Traurige hingegen, muß ganz phlegmatisch, wohl unterhalten, und gleichsam ein Ton an den andern geknüpft, vorgetragen werden. Mit gar zu vielen Manieren muß man es nicht verbrämen, weil es dadurch verunstaltet wird. Das Angenehme und Schmeichelnde, will seinem Character gemäß, einen sanften schmeichelnden Vortrag haben. Das Trosige und Harte, muß auch hart und trozig ausgeführt werden.

§. 17.

Es ist daher nichts ungereimter, als wenn man beim Allegrospielen mit den Fingern nur fortkriechet, oder auch so leicht über die Claves wegrutschet, als wenn sie glüend wären: Im Gegentheile aber beim Adagio hüpfet, oder eitel buntschäckigte Manieren und Trillerchen, so insgesamt die Kennzeichen der Unempfindlichkeit und Unwissenheit sind, anbringt. Ist dieses nicht eben das, als wenn der Arlequin in seinem bunten Habite eine tragische Rolle spielen wollte? Mit einem Worte, ein Musicus muß Genie und Gefühl haben, wenn er durch sein Spielen Leidenschaften erregen will, denn wer selber nicht empfindet, wie kann der andere empfindend machen; Hat er aber kein Gefühl, so kann er durch sein Spielen nur höchstens Lust zum Tanzen machen; ein solcher aber verdient eigentlich den Namen Musicus nicht; ob gleich manche der Meinung sind, es wäre weiter nichts erforderlich, als nur nicht taub zu seyn, und gesunde Finger zu haben, um ein Musicus zu werden. Diese gelehrte Herren wird ihre eigene Erfahrung auf andere Gedanken bringen, wenn sie nur noch einige Selbsterkenntniß haben.

Das neunte Capitel.

Vom richtigen Notenlesen.

§. 1.

Die Noten haben nicht nur ihren äußerlichen Werth, sondern sie haben auch ihren innerlichen, nachdem sie in den Tact eingetheilet sind. Die Sache besser zu verstehen, wollen wir einmal ein viersylbiges Wort, zum Exempel Christianus, nehmen; davon ist die erste Sylbe lang, die zweite kurz, die dritte lang, die vierte wieder kurz, und gleichwohl kann man es in der Musick mit Noten von gleichem Werthe ausdrücken.

Lehrlings Clavierschule.

3

Als:



Alte:



Wollte man so setzen, so würde das Sylbenmaass verkehrt:



§. 2.

Hieraus entspringen die anschlagenden, (oder der Niedertack,) so die Italiäner Note brone, nennen, und die durchgehenden (oder der Aufstact) Noten, Note cative. So ist z. E. bey (a) die anschlagende, oder innerlich lange Note; bey (b) die durchgehende, oder innerlich kurze; bey (c) wieder die anschlagende; bey (d) die durchgehende Note.

§. 3.

Daher ist der Aufstact (arsis) seinem innerlichen Werthe nach, allezeit kürzer, als der Niedertack (thesis,) es mag ein Text unter den Noten stehen oder nicht. Derjenige also, der etwas mit Geschmacke spielen will, muß diesen Unterschied wohl in Acht nehmen.

§. 4.

Es sind auch gewisse Töne, die einen besondern Nachdruck erfordern. Es läßt sich aber, wie alle Werke vom Geschmacke, besser fühlen, als Regeln davon geben. Doch kann man mit Gewißheit sagen, daß die Dissonanzen von der Beschaffenheit sind: nämlich, sie verlangen mehr Stärke im Vortrage als die Consonanzen; weil sie gleichsam diesen zur Würze dienen, und von ihnen mehr Geschmack bekommen. So wie in der Malerey durch den Schatten die leichten Theile gehoben werden. Ueberhaupt müssen auch alle Wendungen in eine andere Tonart, vorzüglich marquiret werden.

§. 5.



## §. 5.

Das Clavier ist in Ansehung des Ausdrucks nicht so vollkommen, als die Bogen- und Blasinstrumente. Dennoch können einerley Noten auf verschiedene Art ausgeführt werden, und man kann einige Arten von Bogenstrichen nachahmen. So klingen z. E. diese Figuren auf die erste Art ganz anders, als auf die zweite.



## §. 6.

Durch diese Veränderung bekommt die Melodie ganz ein ander Ansehen, als wenn man die Noten simpel vorträgt.

## §. 7.

Bei Puncten, wo kurze Noten darauf folgen, ist folgendes in Acht zu nehmen: man muß nämlich den Punct ohngefähr die Hälfte länger halten, als es der Schreibart nach seyn sollte. Z. E.



Ein gleiches ist auch bey kurzen Pausen zu beobachten.



Zedach ist es besser, der Componist schreibt so, wie es ausgeführt werden soll; um seine Sachen nicht durch einen ungeschickten Vortrag verderben zu lassen.



## §. 8.

Die Triolen werden in gleichem Werthe vorgetragen, und es ist ein Fehler, wenn man einen Ton von der Triole länger hält, als den andern; sie klingen alsdann als wenn sie vernagelt wären. Gemeiniglich bekommt die erste Note davon einen vorzüglichen Druck. Wenn Triolen im geschwinden Tacte gegen punctirte Noten stehen, so werden sie eingetheilet, wie folget:



Außerdem muß eigentlich das Sechzehnteil seinem Werthe nach, erst nach der Triole angeschlagen werden.

## §. 9.

Ein { vor harmonischen Griffen, bedeutet, daß man die Intervalle von dem Basse an, bis zu den äußersten Stimmen, in der Geschwindigkeit nach einander anschlagen, und sodann liegen lassen soll. Das Zeichen { bedeutet, daß die Brechung von oben herein geschehen soll. Dieses | aber wird von unten hinauf gemacht. Alle diese Arten, die Harmonie zu brechen, heißen Arpeggiaturen. Hingegen Acciacaturen, sind diejenigen Brechungen, wo mehr Intervallen eingeschaltet werden. Viele bezeichnen die harmonischen Brechungen mit einem /, den sie durch die Accorde machen.

## §. 10.

Man könnte über dieses Capitel noch weitläuftige Anmerkungen machen; allein sie gehören nicht in ein Buch von dieser Art. Vielleicht habe ich schon zu viel gethan. Ueberhaupt aber, läßt sich das Schöne in den Künsten nicht alles durch Regeln bestimmen. Hat ein Musicus Genie und Gefühl, so wird ihm dieses mehr helfen, als alle ängstlich gesuchte Regeln. Hat er dieses nicht, so wird er bey allen Regeln und Fleiße, doch nur ein mechanischer Musicus bleiben; denn die schönen Künste und Wissenschaften, sind mehr ein Werk des Genies als des Fleißes; beydes aber zusammen, macht den Meister.

Das



## Das zehnte Capitel.

### Von der Stimmung und Inachtnahmeung des Claviers.

#### §. 1.

Soll ein Instrument seine gehörige Dienste leisten, so muß es in dem hierzu erforderlichen Zustand erhalten werden. Deswegen muß man zuvörderst darauf sehen, daß es richtig gestimmt, und mit den gehörigen Nummern bezogen sey; auch, wo möglich immer an einem temperirten Orte, da es nämlich nicht zu kalt oder warm ist, stehe. Besonders sind feuchte dumpfichte Zimmer allen Instrumenten nachtheilig, weil jedes Holz die Feuchtigkeit annimmt, davon es aufquillt, und die Claves stockend macht, auch den Leim erweicht; so daß mit der Zeit alles aus den Leim gehet. Und was noch schlimmer, so verstockt dadurch der Resonanzboden, das ist: die Feuchtigkeit macht das Holz endlich schwammig und faul; dadurch verliert es seine Elasticität (Federkraft), folglich auch den Ton, der durch diese hervorgebracht wird. Stehet es im Gegentheile zu warm, welches geschieht, wenn es zu nahe am warmen Ofen steht, oder die Sonne darauf scheint, so trocknet die übermäßige Hitze das Holz zu sehr aus; daher schwindet es, und der Resonanzboden und Corpus bekommen Risse. Auch die Zugluft ist in den Instrumenten nachtheilig. Es lehret auch die Erfahrung daß alle Saiten-Instrumente sich bey nasser, oder kalter Bitterung in die Höhe, hins gegen bey warmer und trockener Bitterung, in die Tiefe ziehen. Deswegen muß man zur Herbst- und Frühjahrszeit, auf der Hut seyn, und das Instrument herunter stimmen, sonst springen fast alle Saiten, zumal wenn die Mensur etwas lang ist.

#### §. 2.

Bei dem Stimmen kann man folgendermaßen verfahren:

Man stimme die Octave  $c$ :  $\bar{c}$  ganz rein, sodann die Quinte  $\bar{g}$ , aber so daß es gegen  $\bar{c}$  etwas abwärts schwebe, (denn bey der heutigen gleichschwebenden Temperatur ist kein Intervall ganz rein als die Octave:) dann nehme man die Terz  $e$  zwischen  $\bar{c}$  und  $\bar{g}$  und stimme sie ziemlich scharf, das ist, etwas höher als sie dem Gehöre nach eigentlich seyn sollte; sodann kann man zu  $e$  die große Terz  $\bar{g}is$ , die wieder mit  $\bar{c}$  eine große Terz macht, stimmen: und zwar so, daß diese 3 Terzen, welche zusammen eine Octave machen, gleich weit aufwärts schweben. Man muß sich deswegen keine Mühe verdrücken lassen, dieses aufs genaueste zu bewerkstelligen, weil davon die ganze Temperatur des Claviers abhängt. Ist dieses nun geschehen, so geht man weiter, und stimmt zu  $\bar{g}$  die Octave unterwärts, nämlich das unge-



strichene g, darauf  $\bar{a}$  die Quinte wieder etwas abwärts schwebend, dann die Octave davon  $\bar{a}$ , sodann  $\bar{a}$  wieder wie alle Quinten etwas abwärts schwebend. Nun die Octave ungestrichen a, darauf die Quinte  $\bar{e}$ , diese thut den Ausschlag, ob man die Quinten in der gehörigen Schwebung abwärts gestimmt habe. Ist die letzte Quinte  $\bar{e}$  gegen a zu hoch, so sind die vorhergehenden drey Quinten zu sehr abwärts schwebend, ist sie zu tief, so sind sie zu hoch gestimmt; und man muß wieder zurück gehen bis alle Quinten richtig abgeglichen sind: Aber auch zugleich wieder untersuchen, ob die Terzen noch richtig sind, sonst ist man am Ende betrogen. Ist nun alles dieses richtig, so fährt man bey  $\bar{e}$  fort, und nimmt  $\bar{e}$  die Octave, darauf h die Quinte wieder etwas abwärts schwebend, darauf nehme man zu diesen h:  $\bar{g}$  und  $\bar{a}$ , und untersuche, ob es sich so wie die erst gestimmten Terzen in der Stimmung verhalte, nämlich, ob es so viel über sich schwebt wie irgend  $\bar{c}$ ,  $\bar{e}$ , und dieses Probieren der Terzen, ob sie nämlich gehörig aufwärts schweben, kann man zwischen jeder Quinte thun; denn es hilft die Quinten desto genauer bestimmen. Ist dieses, so nehme man die Octave zu h das ungestrichene h, dann die Quinte  $\bar{f}$ ; weiter die Octave ungestrichen  $\bar{f}$ , dann die Quinte  $\bar{c}$ , wieder die Octave  $\bar{c}$ ; nun kommt  $\bar{g}$ , dieses entscheidet wieder, ob man die Quinten in der richtigen Schwebung abgestimmt habe; wo nicht, so verfährt man wie bey  $\bar{e}$ . Nun nimmt man ungestrichen  $\bar{g}$ , darauf die Quinte  $\bar{d}$  oder  $\bar{e}$ , weiter die Octave  $\bar{e}$ , dann  $\bar{b}$ , dann ungestrichen  $\bar{b}$ , alsdann  $\bar{f}$ , und nun muß dieses  $\bar{f}$  als die letzte Quinte in der nämlichen Schwebung abwärts gehen, stehen: als die erste Quinte  $\bar{g}$  gegen  $\bar{c}$ . Ist nun dieses alles mit der gehörigen Genauigkeit geschehen, so stimmt man octavenweise die übrigen Töne vollends ein. Und nun muß eine Tonart so reine seyn als die andere; also H dur, C dur, F dur, Fis dur einander in Ansehung der Stimmung vollkommen gleich seyn. Man hat noch verschiedene Temperaturen, wo zwar etliche Tonarten reiner seyn, hingegen werden dafür andere desto mangelhafter. Daher ist diese angegebene, wo alle Tonarten einander gleich sind, unstreitig die beste.

## §. 3.

Etliche leichte Lustigmacher haben im Gebrauch die Zitter auf dem Claviere nachzuahmen: nämlich, sie halten mit der einen Hand einen harmonischen Griff, und streichen mit der andern Hand mit der Fläche eines Nagels über die Saiten, und thun sich mit dieser Bergmannsmusik was auf ihre Kunst zu gute; haben aber nicht die Einsicht, daß sie dadurch das Clavier verderben; weil durch das Streichen, der Schweiß von den Fingern an denen Saiten hangen bleibt,

bleibt,



bleibt, und sie rostend macht, dadurch sie ihren Klang verkehren, und mit der Zeit durch diesen Rost durchfressen werden, und natürlicher Weise springen müssen. Dergleichen schöne Säckelchen sind für Kinder. Wer sein Instrument gut behalten will, und wenn es einen guten Ton geben soll, der muß beständig darauf sehen, daß kein Rost auf die Saiten komme. Daher ist es nicht gut, wenn man, um es vom Staube zu reinigen, mit dem Munde ausbläst, denn dadurch kommt auch Feuchtigkeit, mithin Rost an die Saiten.

§. 4.

Da der Staub dem Instrumente und dem Tone schädlich ist, so ist es notwendig, es dafür zu verwahren; daher ist es nicht gut, wenn man es immer offen stehen läßt; sondern man thut wohl, wenn man es immer zu hält. Es ist in mehr als diesem Falle gut, denn es schleichen sich öfters Mäuse hinein; diese kleine Unholden verunreinigen die Saiten, zumal wenn man sie heraus scheuchen will. Und der ganze Bezug ist verlohren, welchen diese kleinen ungebetenen Gäste in der Angst mit ihrem Wasser besuchten: denn dieses zerfrisst, gleich dem Scheidewasser, alles Metall. Noch bewahret die Verschließung das Instrument dafür, daß kein Wasser oder ander Getränk hinein gegossen wird; denn es ist nichts seltenes, daß man aus einem Clavier-Instrument einen Schenkisch oder Coffeebret macht. Wie aber alles Flüssige den Instrumenten bekommt, hat mancher mit seinem Schaden erfahren.

§. 5.

Da aber der Staub, ob schon das Instrument verschlossen ist, dennoch hinein kommt, so muß es manchmal ausgestäubet werden; und dieses geschieht am besten auf folgende Weise: Man nimmt eine Feder, und reibt den feinen Staub, der sich ziemlich fest anlegt, auf dem Resonanzboden und anderwärts los. Alsdann nimmt man einen Blasebalg, und nicht den Mund, und bläst ihn heraus. Stecken die Claves, welches auch vom Staube, und noch mehr von Krümchen Brod, oder Sand, welches dazwischen kommt, verursacht wird; so nimmt man sie heraus, stäubt erstlich den Boden des Claviers aus, und alsdann nimmt man eine Krähenfeder, reibt die Löcher der Claves aus, und reiniget die eisernen Stifte vom Staube und Roste, und macht hinten die Einschnitte, und das Fischbein, oder Hölzchen, so in den Einschnitten geht, rein, und setzt alsdann die Claves wieder ordentlich hinein, so wird das Instrument wieder leicht und ordentlich anschlagen. Öfters fangen die Claves an zu klappern, welches meistens die Motten, welche die Unterlagen vom Tuche zerfressen, verursachen. Diesem Uebel hilft man dadurch ab; wenn man das zerfressene Tuch heraus nimmt, und neues an die Stelle macht. Oder auch, die kleinen Stiften von Fischbein oder Holz, die hinten in den Tasten stecken, und in den Einschnitten der Mensur gehen, haben sich abgenutzt, diesen hilft man mit Einsehung neuer ab, die genau passen.

§. 6.



## §. 6.

Manche wollen dem Stocken oder dem Klappern der Claves damit abhelfen: daß sie die Löcher weiter machen. Allein das thut die entgegengesetzte Wirkung, und ist der nächste Weg das Instrument zu verderben. An vielen Clavieren sind die Claves zu sehr gekrümmt, und können wegen der schiefen Bewegung nicht anders als stocken: diesem Fehler ist nicht abzuhelfen.

## §. 7.

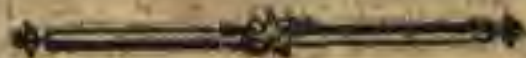
Wenn aber durch die veränderliche Witterung die Saiten gleichwohl mit Roste beschlagen, so nimmt man, um die Saiten zu reinigen, etwas Bimstein, stößt solchen ganz fein in einem Mörser, nimmt ein Stücke Schaafleder, irgend einer guten Hand breit, bestreicht solches auf der rauhen Seite mit dünnen Leim, der aber nicht gar zu heiß seyn muß, alsdann nimmt man den fein gestoßenen Bimstein, und streut ihn ganz fein über das mit Leim bestrichene Leder, bis der Leim getränkt, und der Bimstein eine weiße Oberfläche bekommt; dieses läßt man fest austrocknen, und reiniget damit die Saiten vom Roste, wenn dieser herunter, so kehrt man das Leder um, um die feinen Risse die der Bimstein gemacht, wieder glatt zu machen. Will man den Bimstein schleunigen, so ist es noch besser.

Dieses ist, was man zu beobachten hat, um sein Instrument in gutem Stande zu erhalten.

In Städten wo man für Geld alles haben kann, finden sich wohl Leute, die ein Instrument zu behandeln wissen, aber auf dem Lande, wo dieses nicht zu haben ist, wird obiger Unterricht seinen Nutzen haben.

Wir schreiten nun fort zum zweyten Theile der Clavierschule.

Ende des ersten Theils der Clavierschule.



Der



# Der Clavier-Schule

## Zweiter Theil.

### Das erste Capitel.

#### Von der Harmonie überhaupt.

##### §. 1.

Die Harmonie, im musikalischen Verstande, ist eine Reihe aufeinander folgender wohlgeordneter Accorde. Ein Accord ist: wenn verschiedene Töne zugleich gehört werden.

##### §. 2.

So wie nun überhaupt die ganze Natur durch die Harmonie in Ordnung und Gleichgewichte erhalten wird; so wird auch durch sie die ganze Musik in ihren Schranken erhalten.

##### §. 3.

Ob die Melodie aus der Harmonie, oder diese aus jener entstehe? hierüber sind die Meinungen der Gelehrten getheilet. Einige behaupten, die Harmonie entsünde aus der Melodie; andere aber das Gegentheil. Ich halte dafür, die letzte Meinung hat mehr Gründe für sich als die erste; und man kann füglich die Harmonie als die Seele, die Melodie aber, als das Werkzeug, wodurch sich jene thätig erweist, betrachten; oder man kann auch sagen, die Harmonie sey der Stoff, und die Melodie die Ausbildung. Es ist übrigens einerley, welcher Meinung man Beyfall geben will: genug, wenn man weiß, wie man sie regelmäßig brauchen soll; und dieses soll in der Folge gezeigt werden.

Löblichs Clavierschule.

K

§. 4.



## §. 4.

Es ist gewiß, kein Klang oder Ton ist an und vor sich einfach; sondern in einem jeden angegebenen einfachen Tone, lassen sich verschiedene Mislauter hören, die ein musikalisches Gehör leicht wahrnehmen wird. Bey hohen Klängen sind sie unserm Gehöre nicht so vernehmlich; bey tiefen Klängen aber, wird ein jedes gesundes Ohr deutlich hören, daß nebst dem Haupttone, noch verschiedene mit klingen. Man gebe z. E. nur auf den Ton einer Glocke, einer groben Pfeife, oder einer tiefen langen gespannten Saite genau Acht, so wird man bald von dieser Wahrheit überzeugt werden. Die Ursache dieser Mislauter ist die Ordnung, so die Natur im Schwunge des Metalls und der Saite macht.

## §. 5.

Die Tiefe oder Höhe eines Tones, hängt von dem weiten oder engen Schwung, so ein klingender Körper bey seiner Erzitterung macht, ab; denn je weitauftriger dieser ist, je mehr wird Luft in Bewegung gesetzt, und je mehr Luft in Erschütterung gebracht wird, je gröber wird der Ton, und so im Gegentheile.

## §. 6.

Nun schlage man eine lange gestimmte Basssaite an, und gebe genau auf ihren Schwung Acht, so wird man, wenn erst ihre Hauptschwingung die durchaus gehet, vorbei ist, einige Stellen bemerken, die als ein Punct unbeweglich stehen bleiben. Diese Puncte merke man sich, so wird man sehen, daß die Saite in ihrer Erzitterung folgende Ordnung hält:



und dieses sind eben die Mislauter, so sich nebst dem Haupttone hören lassen. Die kleinen Schwingungen entziehen sich wegen ihres engen Umfangs unsern Sinnen.

## §. 7.



§. 7.

Die Sache noch deutlicher zu machen, so nehme man eine proportionirte Saite, und stimme sie ins große C. Nun theile man sie in zwey gleiche Theile, und setze in die Mitte einen Steg, so wird man die Octave c. haben; und dieses ist das Verhältniß 1 : 2. Dann theile man sie in drey gleiche Theile, und setze den Steg in den dritten Theil, so bekommt man durch das Verhältniß 1 : 3. die Doppelquinte g. In vier gleiche Theile, giebt durch das Verhältniß 1 : 4. die Doppeloctave c. In fünfe, giebt die dreysfache Terz e. In sechse, giebt die dreysfache Quinte g. In sieben, giebt b die Septime. In achte, giebt c. In neune, giebt d. In zehne, giebt e. In eilffe, giebt f. In zwölffe, giebt g. In dreyzehn, giebt a. In vierzehn, giebt b. In fünfzehn, giebt h. In sechzehn, giebt c.

§. 8.

Hier sieht man ganz deutlich, wie aus der Natur des Klanges die Töne entstehen, so das Waldhorn und die Trompete haben; und wie von 2. bis zu 16. die ganze Scala folget. Und dieses kann einen Hauptbeweis abgeben, daß die Melodie aus der Harmonie entspringe. Wenn aber die Frage von der Ausübung ist, so bin ich auch der Meinung, die Melodie ist eher da gewesen, als die Harmonie.

Das zweyte Capitel.

Von der Anwendung der Harmonie beym Accompagnement.

§. 1.

Ein Inbegriff der Harmonie ist das Accompagnement (\*), oder der Generalbass. Dieser besteht in einer Wissenschaft, zu gegebenen Bassnoten, nach Vorschrift gewisser Zahlen und Zeichen, so man überhaupt Signaturen nennet, die Harmonie eines Stückes, auf einem hierzu geschickten Instrumente, so gleich zu finden und mit zu spielen.

§. 2.

§. 2.

(\*) Accompagnement ist ein französisch Wort, und heißt, Begleitung.



## §. 2.

In den ältern Zeiten mußte man die Harmonien auf eine mühsame Art aus der Partitur schreiben, und so zu sagen auswendig lernen; bis endlich zu Anfange des vorigen Jahrhunderts, von Ludovico Viadano, einem Welschen, das Accompagnement nach Zeichen und Zahlen erfunden, und dadurch dieser Unbequemlichkeit abgeholfen wurde.

## §. 3.

Das vollkommenste Instrument zu dessen Ausübung, ist die Orgel, und die übrigen Clavier-Instrumente; ob es sich gleich auf einigen andern Instrumenten auch einigermaßen thun läßt. Doch verträgt sich die Orgel besser mit der Choral- als mit der Sigural-Musik.

## §. 4.

Die gewöhnlichste Art zu accompagniren, ist mit vier Stimmen; und zwar ist die erste, die Grundstimme oder der Baß, den man bey langsamen Noten durch die Octave verdoppelt; die übrigen drey Stimmen nimmt man im Discante. Bey einem Solo oder einer einfachen Melodie, spielt man öfters nur dreystimmig, um die Hauptmelodie nicht durch das allzuvollstimmige Accompagnement zu verdunkeln. Es erfordert solches auch öfters die Nothwendigkeit, um keine fehlerhaften Fortschreitungen zu machen. Bey einer vollstimmigen und starkbesetzten Musik aber, kann man so vollstimmig spielen als sich thun läßt. Ob gleich dieses vollstimmige Accompagnement nicht so leicht ohne Fehler kann ausgeübt werden, wie das einfache, so werden doch durch die Menge der übrigen Stimmen, die Fehler des Accompagnements nicht so merklich, als bey einer schwachen Musik.

## §. 5.

Das künstliche oder geschmückte Accompagnement, da nämlich die rechte Hand einigermassen eine Melodie führet, und Manieren auch Nachahmungen anbringt, ist für diejenigen, die dem simplen schon gewachsen sind, und erfordert große Behutsamkeit und Einsicht in die Composition. Herr Mattheson in seiner Organistenprobe, hat viele Beispiele davon gegeben. Da aber dergleichen schöne Dierathen mehr verderben, als gut machen, so sind sie mit Recht nicht mehr Mode. Diese Abhandlung geht nur auf das simple. Wer dieses wohl inne hat, kann des Herrn Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, zweyten Theil, zur Hand nehmen. Auch hat Herr Quanz in seinem Versuche einer Anweisung die Flöte zu spielen, im sechsten Abschnitte des XVII. Hauptstückes viel gutes hiervon.

## §. 6.



§. 6.

Die Grenzen der rechten Hand, werden durch den Bass bestimmt: nämlich, wenn tiefe Bassnoten sind, so muß auch die rechte Hand tiefer accompagniren, als wenn der Bass hohe Noten hat. Man bestimmt den Zwischenraum beyder Hände, ohngefähr in zwey, und eine halbe Octave in den äußersten Stimmen: wenn aber der Bass nahe an die eingestrichene Octave gehet, so schränkt man sich auf ein und eine halbe Octav ein. Ueberhaupt muß man hohe Bässe nicht zu vollstimmig begleiten.

§. 7.

Kommen ja beyde Hände zu nahe an einander, so kann man auf folgende Art wieder in die Höhe kommen: man schlägt nämlich, wenn im Basse eine lange Note ist, zweymal mit der rechten Hand an, und nimmt bey dem zweyten Griff, den Accord höher. Als:



Ist es aber eine kurze Note, wo man nicht zweymal darauf anschlagen kann, so verdoppelt man das in der Höhe zunächst liegende Intervall, und läßt in der Folge die untersten fahren.



§. 8.

Man kann auch der rechten Hand mit der linken zu Hülfe kommen, wie bey (\*) zu sehen. Dieses findet besonders



ders bey dem vollstimmigen Accompagnement statt. Es erfordert solches auch öfters die Nothwendigkeit, wenn nämlich ein Intervall für die rechte Hand unbequem zu greifen ist.

## §. 9.

Man muß bey dem Accompagnement alles Springen sorgfältigst vermeiden, und immer die nächsten Intervallen von einem Griffe zum andern, jedoch mit Beobachtung einer regelmäßigen Fortschreitung, die in der Folge soll gezeigt werden, nehmen. Das Springen ist darum verboten, weil man leicht dadurch aus der Lage, und in ganz unrechte Accorde gerathen kann. Die Applicatur kann man bey dem Accompagnement nicht allemal beobachten, sondern man muß öfters dieselben Finger verschiedene mal nach einander brauchen. Man kann beiläufig die Regel merken: bey einem harmonischen Griffe läßt man bey dem Quarten-Intervall einen Finger leer, bey den Terzen aber braucht man zwey Finger neben einander.

## Das dritte Capitel.

## Von den Intervallen.

## §. 1.

Ein Intervallum, (Zwischenraum), ist in der Musik derjenige Raum, so sich zwischen zwey verschiedenen Klängen befindet. Sie werden mit Zahlen angedeutet. Als:

- |                                    |             |               |
|------------------------------------|-------------|---------------|
| 1. Prima, oder Unisonus, Einklang. | 5. Quinta.  | 9. Nona.      |
| 2. Secunda.                        | 6. Sexta.   | 10. Decima.   |
| 3. Tertia.                         | 7. Septima. | 11. Undecima. |
| 4. Quarta.                         | 8. Octava.  |               |

Den Einklang kann man eigentlich nicht zu denen Intervallen rechnen; denn wenn hundert einen und denselben Ton angeben, so läßt sich kein Unterschied hören, weil sein Verhältniß 1:1 ist, und also nicht von der Einheit abgeht.

## §. 2.

Wenn verschiedene Töne zugleich gehöret werden, so klingen sie entweder gut, oder übel gegen einander; daher entsteht die Eintheilung in Consonanzen, oder Wohlklingende, und Dissonanzen, oder übelklingende Intervallen.

## §. 3.



§. 3.

Eine Consonanz, ist eine Zusammensetzung verschiedener Klänge, die sich in ihrem Nachklange angenehm vermischen, und schmeichelnd ins Gehör dringen.

§. 4.

Diese Consonanzen theilen sich wieder in zwey Gattungen, als: in perfectas, vollkommene, und imperfectas, unvollkommene.

§. 5.

Vollkommene Consonanzen, sind die Octav, die reine Quint. Unvollkommene Consonanzen hingegen, die große und kleine Terz, die reine Quart, die große und kleine Sext. Die Liebhaber gelehrter Streitigkeiten, haben wegen der Quarte, schon schwere Kriege geführt (\*). Einige, die sie für eine Dissonanz ausgeben, führen dieses zum Hauptbeweise an: sie müsse ja resolviren, und dieses brauchte keine Consonanz, und was dergleichen mehr. Die andern, welche sie für eine unvollkommene Consonanz ausgeben, sagen: Gut, wenn dieses das Kennzeichen einer Dissonanz allein ist, so muß die Terz und Sext gleichfalls eine Dissonanz seyn: denn sie müssen in einigen Fällen auch resolviren.



§. 6.

Weiter sagen sie: die Terz ist eine Consonanz, das wird niemand leugnen; durch ihre Umkehrung entsteht die Sext, diese ist auch eine Consonanz. Nun ist ja die Quint auch eine Consonanz, und zwar noch vollkommener als

(\*) Siehe das forschende Orchestre im andern Theile, Quartae blanditiae, p. 451. Wer daraus nicht kann überzeugt werden, daß sie eine Dissonanz sey, der muß recht verstockt seyn. Uebrigens gehören dergleichen Sachen unter die berühmten Streitigkeiten: de lana caprina.



als die Terz, weil ihr Verhältniß  $2 : 3$  der Einheit näher ist, als das Verhältniß der Terz,  $4 : 5$ . Kehre ich nun das Verhältniß der Quinte,  $2 : 3$  um, so habe ich das Verhältniß der Quarte  $3 : 4$ , und warum soll diese denn eine Dissonanz seyn? da sie doch auch frey und unaufgelöst kann gebraucht werden. Z. E.



§. 7.

Ich getraue mir hier nichts dawider einzuwenden; und mir scheinen diese Gründe wichtiger, als die ersten; darum habe ich die Quarte als eine unvollkommene Consonanz angegeben. Es liegt aber auch nichts daran, wofür man sie halten will. Genug, sie wird consonirend und dissonirend gebraucht, und ist also ein musikalischer Zwitter, der mehr Kennzeichen einer Consonanz, als einer Dissonanz hat.

§. 8.

Eine Dissonanz, ist eine Zusammensetzung verschiedener Klänge, die sich in ihrem Nachklingen auf keine Weise vermischen, sondern gleichsam gegen einander stoßen, und daher widrig und unangenehm ins Gehör fallen. Die Secunde, die übermäßige Terz, die übermäßige Quarte, die falsche und übermäßige Quinte, die übermäßige Sexte, die Septimen, die erhöhte und verminderte Octave, die Nonen, sind Dissonanzen.

§. 9.

Weil nun alle Dissonanzen das Gehör beleidigen, so muß dieses in der Folge durch einen Wohlklang wieder gut gemacht werden. Dieserwegen werden alle Dissonanzen, entweder durch ihre eigene Bewegung, oder durch die Bewegung des Basses in einen Wohlklang versetzt; das heißt, sie werden aufgelöst, oder wie man insgemein sagt: resolviret.

§. 10.



§. 10.

Hier folgen die Intervallen; sie werden nach ihrer Schreibart abgezählt und benennet, das ist: sie bekommen ihren Namen von der Stelle so sie auf dem Notenplane einnehmen. Die Versetzungszeichen  $\sharp$  und  $\flat$ , verändern die Benennung des Intervalls nicht, sondern es bekommt nur dadurch einen andern Beynamen, ob es schon auf dem Clavier, der Lage nach, manchmal ein anders zu seyn scheint. Z. E.  $\sharp d$ , das  $\sharp d$  ist, von  $c$  an gerechnet, die übermäßige Secunde; hingegen  $b e$ , es, ist die kleine Terz. Ein gleiches sieht man bey  $\sharp e$ ,  $b g$ ,  $\sharp a$ ,  $b h$ , und hieraus ist der Nutzen klar, der aus dem Unterschiede der Benennung  $dis$ ,  $es$ ,  $lis$ ,  $ges$ ,  $gis$ ,  $as$ , fließet.

Secunde.				Terze.				Quarte.			Quinte.		
Unisonus Einflang oder prima,	die große maior.	die kleine minor.	die übermäßige superflua.	die große	die kleine	die übermäßige	die verringerte diminuta.	die reine.	die übermäßige tritonus.	die verringerte	die reine	die falsche.	die übermäßige
Sexte.				Septime.			Octave.			None.			
die große	die kleine	die übermäßige	die verringerte	die große	die kleine	die verringerte minima.	die reine	die erhöhte	die verringerte	die große	die kleine	die übermäßige	
Decime. Undec.													

§. 11.

(\*) Diese beyden letztern werden wenig oder gar nicht in der Bezifferung gebraucht; desgleichen auch alle verringerte Intervalle, sind in der Harmonie ausgeschlossen, ausgenommen, die verringerte Septime, welche sehr gebräuchlich ist.

Röhleins Clavierschule.

¶



## §. 11.

Hier ist c zum Grundton angenommen; nimmt man cis, so ist d die kleine Secunde, dis, die große, u. s. w. durch alle Töne in der Octave. Man muß sich die Intervallen eines jeden Grundtons bekannt machen, ehe man anfängt zu accompagniren.

## §. 12.

Alle Intervalle werden im Generalbasse so genommen, wie sie sich in der vorgezeichneten Tonleiter befinden. Soll eines höher oder tiefer genommen werden, als es die Vorzeichnung erfordert, so braucht man die Versetzungszeichen  $\sharp$ ,  $\flat$ ,  $\natural$ . Diese thun hier eben das, was sie vor den Noten thun; nämlich, das  $\sharp$  macht das Intervall um einen halben Ton höher, und das  $\flat$  macht es einen halben Ton niedriger: das  $\natural$  aber stellt es wieder in seine natürliche Lage. Z. E.  $\sharp 7$   $\sharp 7$   $\flat 6$   $\flat 6$   $\sharp 3$   $4$ . Auch wird ein  $1$  durch die Ziffern gezogen, welcher das Intervall einen halben Ton höher macht. Z. E.  $4$   $5$   $3$ .

## Das vierte Capitel.

## Von den Klanggeschlechtern und Tonleitern.

## §. 1.

**G**enus musicum, ein Klanggeschlecht, oder Scala musica, eine Tonleiter, ist eine Anzahl von Tönen, in welche ein musikalisches Stück eingekleidet wird.

## §. 2.

Es sind ihrer dreyerley: 1) Genus diatonicum, oder Scala diatonica, wenn die Töne durch zwey ganze, einen halben, und durch drey ganze, einen halben, in die Octave fortschreiten. Als:

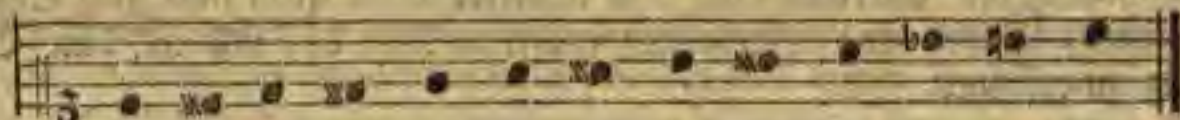


und so weiter, durch alle Töne in der Octave.

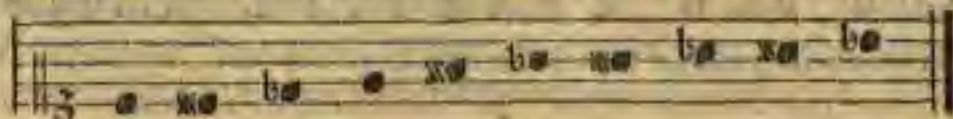
2) Genus



2) Genus chromaticum, wenn die Fortschreitung von halben Ton zu halben Ton geschieht.



3) Genus enharmonicum, wenn außer diesen zwey vorhergehenden Klanggeschlechtern noch andere Töne vorkommen, die zwar auf dem Claviere nicht sichtbar sind, dennoch aber in der Schreibart und der Harmonie, auch auf etlichen andern Instrumenten sich von jenen unterscheiden. Als:



Hier ist des gegen cis, ges gegen fis, ais gegen b, gis gegen as, ein enharmonisches Intervall.

§. 3.

Hier wird mancher denken, sind denn das auch Intervallen, die gar nicht auf dem Claviere existiren? Allerdings, ob man gleich zur übermäßigen Quarte und falschen Quinte, so auch zur übermäßigen Sexte und kleinen Septime nur eine Taste auf dem Claviere hat, so sind sie doch in Ansehung der Harmonie sehr von einander unterschieden. Man sehe nur den Intervallenplan an, so wird man auf die zwanzig Intervallen in dem Bezirk einer Octave finden, da doch nur zwölf Tasten dazu vorhanden sind. Ja die Liebhaber gelehrter Kleinigkeiten, haben noch eine ungeheure Menge papierner Intervallen erfunden. Mit solchen musikalischen Monaden will ich meine Leser nicht beschweren. Ich habe deswegen nur diejenigen angegeben, die in der Harmonie gebräuchlich sind.

§. 4.

Es sollten freylich mehr Töne auf dem Claviere seyn, um auch nur die gebräuchlichsten Intervallen zu haben. Man hat auch ehemals Claviere gehabt, wo Subsemitonia waren, welche die enharmonischen Intervallen vorstellten sollten. Allein man hat gefunden, daß die Ausübung dadurch sehr beschwerlich gemacht wurde, deswegen hat man sie wieder abgeschaffet, und dafür eine gute gleiche Temperatur eingeführt, wo alle zwölf halbe Töne gleich weit von einander entfernt sind. Es ist wahr, einige wenige Tonarten sind bey der neuen Temperatur nicht so rein, wie bey der alten: hingegen waren bey der alten die meisten falsch, und etliche, z. E. c Dur, h Dur, fis Dur u. s. w. gar nicht zu gebrauchen, die aber nach der heutigen, so gut und rein sind, wie die andern.



§. 5.

Man muß also in Ansehung der Intervallen auf dem Claviere öfters quid pro quo nehmen. Genug, der Unterschied ist bey Singestimmen, Bogen- und Blasinstrumenten wirklich da, und auf dem Claviere sind sie aus der harmonischen Verbindung zu erkennen.

## Das fünfte Capitel.

### Von den Tonarten. (Modis.)

§. 1.

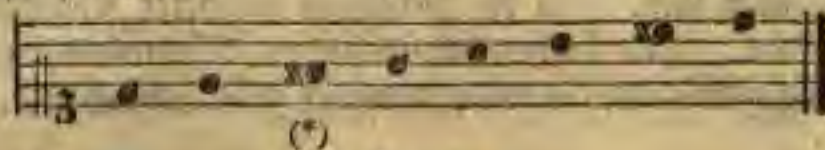
Eine Tonart, modus, ist eine Reihe von Tönen, so in einem musikalischen Stücke zum Grunde liegen.

§. 2.

Es sind zweyerley Tonarten: 1) Modus durus vel maior, die harte Tonart, oder mit einem Worte Dur. 2) Modus mollis vel minor, die weiche Tonart, oder Moll.

§. 3.

Alle Durtöne haben die scalam diatonicam zum Grunde, und unterscheiden sich von den Molltönen durch die Terz, welches hier allezeit die große ist. (\*)



(\*)

§. 4.

Die Molltöne hingegen haben eine andere Tonleiter. Diese steigt durch einen ganzen, einen halben, vier ganze, einen halben Ton in die Octave. Beim Heruntersteigen aber, beobachtet sie eine andere Ordnung; sie fällt nämlich, der Vorzeichnung gemäß, durch zwey ganze, einen halben, zwey ganze, einen halben und einen ganzen Ton herunter in die Octave. Sie haben die kleine Terz. (\*)



(\*)

§. 5.



§. 5.

Die Molltöne, steigen also durch die große Sext und Septime, die der Vorzeichnung nach nicht da sind, sondern durch Versetzungszeichen müssen gemacht werden, und fallen durch die kleine Sext und Septime, in die Octave. Doch geschieht auch die Fortschreitung zuweilen durch die kleine Sext und große Septime.

§. 6.

In den ältern Zeiten hatten die Tonarten nach verschiedenen Landschaften Griechenlandes ihre Benennungen, so wie es noch in der Baukunst ist, als: die Ionische, Dorische, Lydische, Phrygische u. s. w. Wovon noch verschiedene Unterabtheilungen waren. Die Verehrer des Alterthums machen auch noch großen Lärm davon. Allein sie finden bey der heutigen Musik gar nicht mehr statt, und man hat nur zwey, nämlich Dur und Moll. Einige Kirchengesänge sind noch nach den alten Tonarten verfertigt.

## Das sechste Capitel.

### Vom harmonischen Dreyklange. (Triade harmonica.)

§. 1.

Der harmonische Dreyklang, oder der Hauptaccord, ist, wie wir schon im vorigen Capitel gesehen haben, zweyerley: 1) Trias harmonica perfecta, der vollkommene Dreyklang, oder der Hauptaccord mit der großen Terz. 2) Trias harmonica minus perfecta, der unvollkommene Dreyklang, oder der Hauptaccord mit der kleinen Terz.

§. 2.

Trias harmonica perfecta, oder der Duraccord, ist der vollkommenste Zusammenklang in der Musik. Er besteht aus der Octave, reinen Quinte und großen Terz eines jeden Grundtons. Diesen bringt selbst die Natur des Klanges durch die Erzitterung einer einzigen Saite hervor. Denn diese giebt, wie wir im ersten Capitel gesehen haben, in ihrer Ordnung folgende Töne an.





Anmerkung. Dieses Capitel ist schon in dem vorhergehenden enthalten; denn es ist einerley, ob ich sage, *modus maior*, oder *trias perfecta*. Um aber dessen Ursprung zu erklären, und die Accorde überhaupt kennen zu lernen, ist dieses Capitel beygefüget.

## §. 3.

Es ist merkwürdig, daß, wenn man durch das Verhältniß 3 : 4 : 5, so den harmonischen Dreyklang giebt, mit geraden Linien einen Raum einschließt, so bekommt man einen rechtwinklichten Triangel. Und eben dieses vollkommenste Verhältniß in der Musik, ist auch das vollkommenste in der Baukunst.

## §. 4.

*Trias harmonica minus perfecta*, oder der Mollaccord, ist nicht so vollkommen als der erste, wegen seiner Terz, welches hier die kleine ist; sein Verhältniß geht weit von der Einheit ab, und läßt sich nicht durch einzelne Zahlen ausdrücken, sondern es steht im folgenden Verhältnisse:

$$e \quad \bar{e} \quad \bar{g} \quad \bar{h} \quad \bar{e} \\ 5 : 10 : 12 : 15 : 20.$$

## §. 5.

Der Hauptaccord, wird im Accompagnement, zu jeder Grund- oder Bassnote, wo keine Zahlen darüber stehen, nach Anleitung der Vorzeichnung, entweder Dur oder Moll, gegriffen. Die übrigen Griffe werden mit Zahlen angedeutet. Ein  $\times$  einzeln über einer Bassnote, bestimmt den Accord mit der großen Terz; ein  $b$  die kleine Terz, ein  $\sharp$  bestimmt in den  $\times$  Vorzeichnungen die kleine, und in den  $b$  Vorzeichnungen die große Terz; oder auch, es wieder ruft die durch ein  $\times$  oder  $b$  gemachten zufälligen Terzen.

## §. 6.



§. 6.

Wesentliche Töne, (soni naturales) sind diejenigen, welche durch die Vorzeichnung schon da sind. Zufällige Töne, (soni accidentales) hingegen, sind diejenigen so außer denen natürlichen oder wesentlichen, durch ein Versetzungszeichen gemacht werden.

§. 7.

Es sind also nur zwey Tonarten, oder Hauptaccorde: 1) Dur, und 2) Moll. Da nun die Octave zwölf Klänge enthält, so folget, daß 24 Accorde seyn; nämlich 12 Dur und 12 Moll. Diese muß ein Anfänger wohl inne haben, ehe er zu den Signaturen schreitet.

§. 8.

Hier sind die 24 Accorde. Man wird dabey sehen, wie allemal der Durton mit seiner Serte, welches aber allezeit Moll ist, einerley Vorzeichnungen habe, und daß bey den x Vorzeichnungen, allemal vor septima modi (\*) ein neues x, hingegen bey den b Vorzeichnungen vor quarta modi ein neues b hinzu gesetzt werden muß, um die diatonische Tonleiter zu machen. Man muß aber von f Dur rücklings anfangen, sonst müßte man sagen, es gehe allezeit ein b in der Vorzeichnung vor quarta modi ab.

C Dur. G Dur. E Moll. H Moll. D Dur. A Dur. Fis Moll. Cis Moll. E Dur.

1 2 3 4 5 6 7 8 9

H Dur

(\*) Septima modi. Dieses ist die Septime eines jeden Tons den ich zum Grunde annehmen will.



H Dur. Gis Moll. Dis Moll. Fis Dur. Es Moll. Ges Dur. Des Dur. B Moll.  
 10 11 12 13 mit Beem. 14 15  
 F Moll. As Dur. Es Dur. C Moll. G Moll. B Dur. F Dur. D Moll. A Moll.  
 16 17 18 19 20 21 22 23 24

## §. 9.

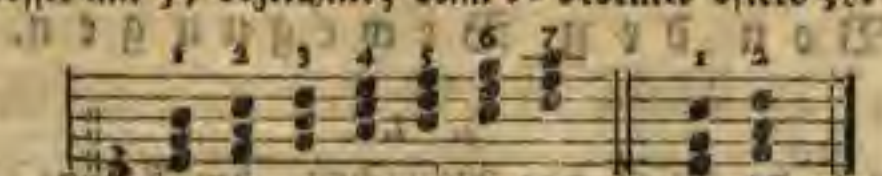
Man muß hierbey nicht glauben, daß die vorgeschriebenen Accorde just so, und nicht anders könnten gegriffen werden; nein, sondern man kann von den drey Intervallen, woraus der Hauptaccord gegen den Grundton bestehet, eins oben nehmen, welches man will, es bleibt immer derselbige Accord. Man muß die Accorde in ihren drey verschiedenen Lagen, nämlich, da 1) die Terz, 2) die Quinte, 3) die Octave oben lieget, wohl innen haben und sich dabey für das Springen mit der rechten Hand hüten, und eine regelmäßige Fortschreitung beobachten, wie wir in der Folge sehen werden.

## §. 10.

Es ist noch ein brauchbarer Hauptaccord, nämlich, Trias deficiens. Ob dieser schon die falsche Quinte statt der reinen hat, so wird er doch als ein Lückenbüßer unter den beyden vorhergehenden gebraucht, und ist in der Quintenfortschreitung des Basses unentbehrlich, wie das zweyte Exempel im neunten Capitel (a) zeigt. Er ist in der



der diatonischen Folge bey den Durttönen der siebente (\*), bey den Molltönen der zweyte (\*\*). Er wird im Accompagnement mit  $st$ , oder besser mit  $\bar{3}$ , bezeichnet; denn  $st$  bedeutet öfters  $3t$ .



Einige fügen noch hinzu:

§. II.

1) Triadem  
maneam.



2) Triadem  
superfluum.



Diese möchte ich nicht gerne für Accorde abgeben, die als Hauptaccorde, das ist, frey und unaufgelöst könnten gebraucht werden; sondern wenn ja der zweyte gebraucht wird, so muß die  $st$  als eine Dissonanz resolviren (\*). Der erste ist ein musikalisches Unding. Es kommen wohl Fälle in der Harmonie vor, wo man diesen Accord braucht, aber mit einem  $sd$ , wo bleibt aber die Quinte es? darum ist es auch kein consonirender Accord, sondern  $sd$ , muß als die übermäßige Quarte, welches ja eine Dissonanz ist, hinaus in die Quinte resolviren (\*\*).



Köchleins Clavierschule.

M

Das



Das siebende Capitel.  
Von den Bewegungen.

§. 1.

**M**otus, die Bewegung, ist in der Musik das Abwechseln der Klänge, entweder in die Höhe oder in die Tiefe.

§. 2.

Es sind ihrer dreyerley: 1) Motus rectus, die gerade Bewegung, wenn zwey Stimmen zugleich auf und abgehen.



2) Motus contrarius, die Gegenbewegung, wenn sich zwey Stimmen auf eine ganz widrige Art, entweder gegen einander, oder aus einander bewegen.



3) Motus obliquus, die schiefe, oder Seitenbewegung; wenn eine Stimme ruhet, oder auf einem Tone anschlägt, und die andere sich bewegt.

§. 3.





§. 3.

Einige fügen noch den motum mixtum hinzu; allein dieser ist nur eine Zusammensetzung der vorhergehenden, und also kein neuer motus.

§. 4.

Von diesen dreyen Arten, ist der motus contrarius der sicherste bey dem Accompagnement; hingegen bey dem motu recto muß man sehr behutsam gehen, wenn man keine Fehler machen will.

## Das achte Capitel.

### Von den fehlerhaften Fortschreitungen.

§. 1.

Eine fehlerhafte Fortschreitung ist: 1) Wenn zwey oder mehr vollkommene Consonanzen stufenweise, oder auch sprungweise motu recto in den äußersten Stimmen auf einander folgen. Als:



M 2

§. 2.



## §. 2.

Dergleichen Versen heist man Quinten und Octaven machen. Es sind die gröbsten Schnitzer in der Musik. Die Herren Modecomponisten sind zwar über dergleichen Kleinigkeiten weg; hingegen gründliche Componisten und gesunde Ohren, verabscheuen dergleichen Schulschnitzer allezeit; und einem Anfänger ist um so weniger zu rathen, dieser neuen Mode zu folgen. Wo aber unisono, oder all' ottava steht, da hat der Componist mit allem Vorbedacht Octaven gesetzt, und der Accompagnist begleitet die Bassnoten mit der rechten Hand in der Octave, bis wieder Ziffern kommen, oder das Wort accompagnamento da steht.

- 2) Entsteht eine fehlerhafte Fortschreitung, wenn man von einem unvollkommenen Intervalle zu einem vollkommenen motu recto fortschreitet. Unmittelbar ist es kein sichtbarer Fehler, denn es folgen ja keine zwei, vollkommene Consonanzen. Wenn man aber den Zwischenraum der Oberstimme ausfüllet, so entstehet hleraus eine fehlerhafte Fortschreitung, durch zwei vollkommene Consonanzen (\*). Dergleichen Ausfüllung, von einem Intervalle zum andern, heist transitus.



## §. 3.

Bei Cadenzen sind folgende erlaubt:



3) Ent



3) Entsteht eine fehlerhafte Fortschreitung, wenn zwei auf einander folgende Töne, in die Quere einen Uebellaut verursachen.



Dieses heißt man *relatio non harmonica*, eine unharmonische Verhältniß.

§. 4.

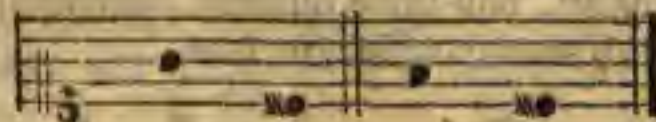
Der Schritt, in die übermäßige Secunde, gehöret zwar auch unter die *relationes non harmonicas*; er wird aber gleichwohl öfters gebraucht. S. E.



Folgende Sprünge sind auch zu vermeiden.



Untenwärts aber passieren sie.



§. 5.

Jedoch die Mode hat auch beynahe diese Regeln verdrängt, und wer weiß, was sie noch verdrängen wird, weil die meisten glauben, ein gutes Genie bedürfe gar keiner Regeln. Daher soll öfters die größte Härte für eine Schönheit passieren.

W 3.

§. 6.



## §. 6.

Im vorhergehenden wird vieles vorgekommen seyn, das einem Anfänger schwer fallen wird zu verstehen; er darf sich aber auch nicht befremden lassen, es ist allerdings vieles davon zu gelehrt für ihn. Er kann es unterdessen übergehen, bis seine Einsicht so weit geht, daß er es verstehen kann. Weß es hieher gehöret, so habe ich es nicht übergehen können. Wir gehen nun weiter.

## Das neunte Capitel.

## Vom Accompagnement insbesondere.

## §. 1.

Was das Accompagnement überhaupt sey, haben wir schon im zweiten Capitel gesehen. Insbesondere ist noch folgendes anzumerken: 1) Jede Note hat gar selten ihr eigenes Accompagnement, sondern es gehen nach Beschaffenheit der Noten und ihrer Bewegung, verschiedene als unaccompagnirt durch. Z. E.



- 2) Ein — über Bassnoten bedeutet, daß solche entweder durchgehen, oder auch, daß man das zuletzt da gewesene Accompagnement, noch einmal anschlagen kann.



3) Wenn



- 3) Wenn zwey, oder mehr Accorde stufenweise auf einander folgen, so muß man nothwendig den motum contrarium in den äußersten Stimmen in Acht nehmen, um Quinten und Octaven zu vermeiden.



Will man aber doch zwey Accorde, motu recto, stufenweise accompagniren, so muß man die Terz oben nehmen, und beym zweyten, die Octave in der Mitte weglassen, und davor die Terz verdoppeln, sonst macht man in den beyden Unterstimmen Quinten (\*).



In den Molltonen ist dieses eine Nothwendigkeit; wenn nämlich die quinta modi den Duraccord hat, und einen halben Ton über sich steigt (a). Wollte man auch hier den motum contrarium brauchen, so wären zwar in den äußersten Stimmen keine Quinten und Octaven, aber der Schritt in die übermäßige Secunde, beleidigt doch die Ohren (\*\*).

§. 2.

- (\*) In den Mittelsstimmen, sind Quinten und Octaven, zumal bey einem vollstimmigen Accompagnement nicht allezeit zu vermeiden. Man muß deswegen manchmal etliche mit durchschleichen lassen. Nur bey einer schwachen Musik nehme man sich dafür in Acht.





§. 2.

Bei den Molltönen ist überhaupt zu merken, daß deren quinta modi allezeit mit dem Duraccorde accompagnirt werde; ob sich schon der Vorzeichnung nach, die kleine Terz angiebt. Es wäre denn, daß andere Signaturen darüber stünden. Dieses kommt daher, weil die große Terz von der Quinte die septima modi ist, welche sowohl in modo maiori, als minori, im Aufsteigen, nur einen halben Ton vom Haupttone seyn muß, wie wir schon im fünften Capitel §. 4. gesehen haben. Denn ohne der großen Terz im Quintenaccorde, kann man keinen ordentlichen Schluß machen.

§. 3.

Wir schreiten nun zur Ausübung selbst. Den Anfang sollen ein paar Exempel über den Hauptaccord in beyden Tonarten machen. Die oberste Linie ist die Melodie, welche auf der Violine oder Flöte kann gespielt werden; die beyden untersten sind das Accompagnement. Alle Intervallen werden der Vorzeichnung gemäß gegriffen. Soll eine Veränderung vorgehen, so muß es durch ein Versetzungszeichen angedeutet werden, wie wir schon im dritten Capitel §. 11. gesehen haben.

Erstes Exempel, über Dur.



Zweytes



# Vom Accompagnement insbesondere.

97

## Zweytes Exempel, über Moll.



§. 4.

Es ist nicht gemeynet, als ob man die Accorde nur auf die vorgeschriebene Art accompagniren müsse. Nein! sondern man kann auch andere Intervallen oben nehmen; wenn man nur eine regelmäßige Fortschreitung beobachtet. Bey (\*) ist die dritte Regel §. 1. angebracht. Und bey (a) sieht man, wie Trias deficiens bey einer Quintenfortschreitung unentbehrlich ist.

§. 5.

Wo also nichts über einer Hauptnote steht, da wird der, der Vorzeichnung gemäße Accord, entweder Dur oder Moll gegriffen. Was die Zeichen x b z einzeln bedeuten, ist schon im sechsten Capitel §. 5. gesagt worden. Wenn 8. 5. 3. einzeln, oder zwey davon, über einer Note stehen, so bedeutet es ebenfalls den Accord. Wir gehen nun weiter zur Sextenharmonie.

Löbleys Clavierschule,

M

Das



## Das zehnte Capitel.

Von der Sexte, und von der Quinte, wo die Sexte nachgeschlagen wird.

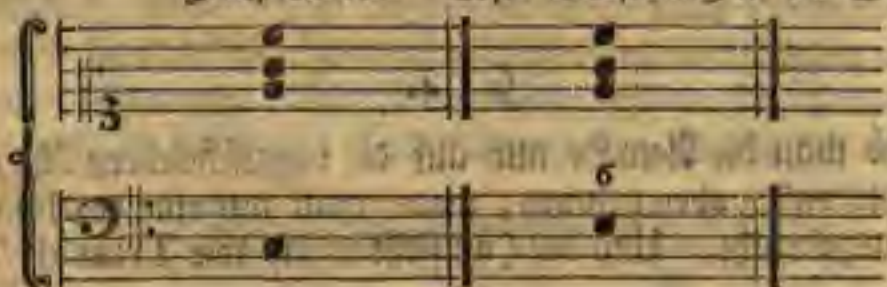
§. 1.

Die Sexte hat ihren Namen von der sechsten Stelle, so sie auf dem Notenplane gegen den Grundton einnimmt.

§. 2.

Sie ist eine Consonanz, und entstehet aus der ersten Versetzung oder Umkehrung des Hauptaccords. Eine Versetzung oder Umkehrung ist: wenn ich ein Intervall aus den Oberstimmen der Grundstimme gebe, und dafür den Ton der Grundstimme in die Oberstimmen setze. Als:

Hauptaccord. Erste Versetzung in die Sexte.



Die Töne bleiben unter sich einerley. Im ersten Accorde war c durch die Octave verdoppelt, hingegen im zweyten ist es e. Nur in Ansehung des Basses, der seinen Ort verändert, bekommen die Intervallen eine andere Lage.

§. 3.

Es sind dreyerley Sexten: 1) die kleine, 2) die große, und 3) die übermäßige. Die letzte ist eine Dissonanz. Die Sexte wird mit 6 bezeichnet, man greift dazu  $\frac{3}{2}$  (a), auch kann man nach Beschaffenheit die 3 (b) oder 6 (c) verdoppeln, das ist, die Octave dazu nehmen. Das Semitonium modi sowohl, als das Semitonium der Nebentonarten, lieben eine Verdoppelung. (b) Die vergrößerten Sexten aber, klingen zu hart, wenn sie verdoppelt werden. Man nimmt auch gerne zur großen Sexte und kleinen Terze die Quarte. (c) Wovon in den Versetzungen



Versetzungen der Septime ein mehrers. Die Sexte gehöret auf tertia und sexta modi; wiewohl sie auch auf allen Tönen eines modi vorkommen kann, wie aus folgendem Exempel erhellet.

*Poco allegro.*

(b) (a) (c)

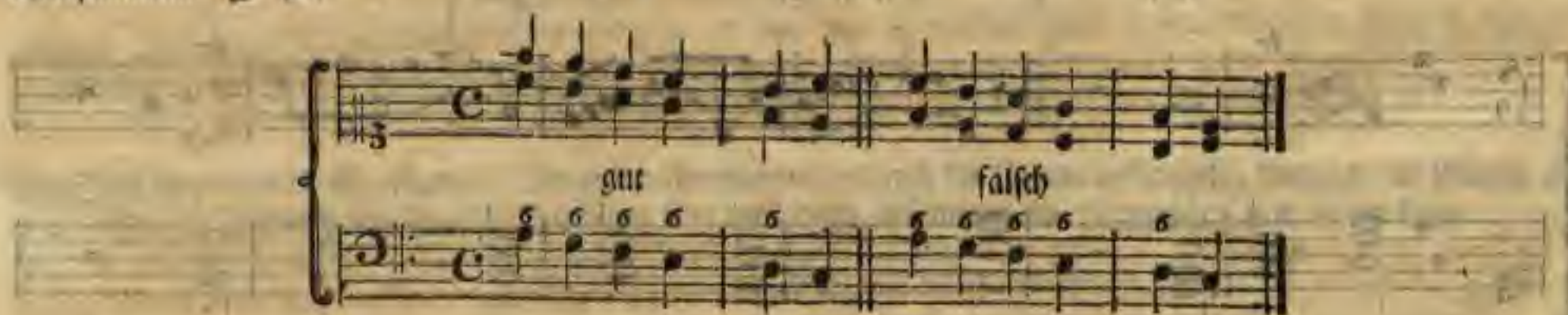
(c)

22





§. 4.  
Wenn viele Sexten stufenweise auf- und absteigen, so kann man füglich den motum rectum brauchen, nur muß man die Octave weglassen, und die Sexte in der Oberstimme nehmen, sonst macht man Quinten in den Oberstimmen. Z. E.



§. 5.  
Wenn die Töne langsam einher schreiten, so kann man auch auf folgende Art accompagniren; bey geschwinder Bewegung aber, ist das vorige Exempel besser.

§. 6.





§. 6.

Wenn der Bass Terzenweise auf- oder abwärts springt, und die mittelfte Note hat eine Sexte, so greift man 3 dazu.



§. 7.

Noch ist hier anzumerken die Quinte, wo die Sexte nachgeschlagen wird, 36. Kommt sie einzeln vor, so nimmt man nebst der 3, die 8 dazu; kommt sie aber bey einem stufenweise gehenden Basse vor, so kann man nur die 3 dazu nehmen (a). Will man aber die Octave zur vierten Stimme nehmen, so muß sie in der Mitte seyn. Von denen, von §. 4. an, gegebenen Regeln, wird folgendes Exempel mehr Erklärung geben.

N. 3

*Allegretto.*



*Allegretto.* *tr*

(\*)

(\*) Dieser Fall, wo die zweyte Ziffer auf dem Werthe des Punctes angeschlagen wird, soll im künftigen Capitel erkläret werden.





(A)

§. 8.



## §. 8.

Dieses wird hinlänglich seyn, die Sextenharmonie zu erklären. Wenn man sie auf die vorgeschriebene Art kann, so nehme man andere Intervallen oben, und beobachte eine regelmäßige Fortschreitung, damit man sich nicht mechanisch an einerley Lage der Intervallen gewöhne. Dieses gilt auch in der Folge von allen Exempeln.

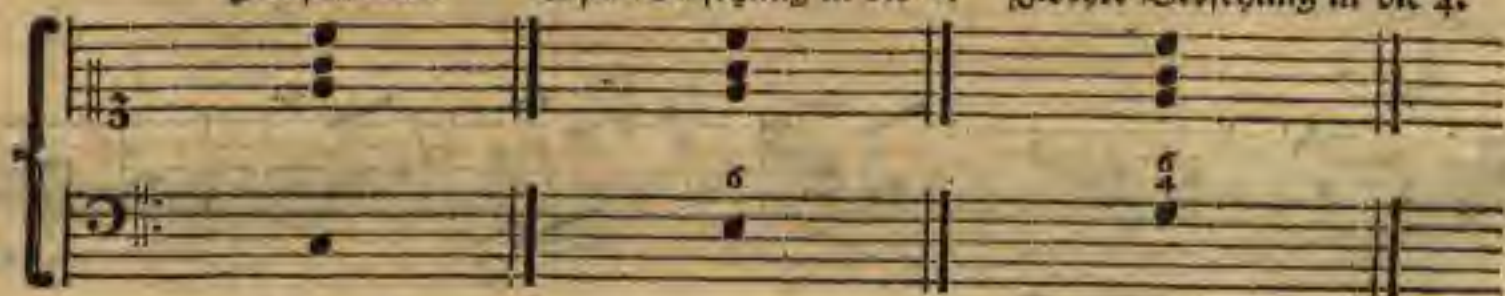
## Das eilfte Capitel.

## Von der 4.

## §. 1.

Dieser Sextquartenaccord entsteht aus der zweyten Versetzung des Hauptaccords. Es gehöret die 8 dazu:

Hauptaccord. Erste Versetzung in die 6. Zweyte Versetzung in die 4.



## §. 2.

Er gehöret auf quinta modi, und kommt durchgehend, (in transitu) wie auch mit  $\frac{3}{4}$  resolviret vor. Im ersten Falle kann er für consonirend gelten, im andern aber wird er wie eine Dissonanz tractiret.

## §. 3.

Die Ziffern, welche gerade unter einander stehen, schlägt man zugleich an; stehen sie aber neben einander, so werden sie auch nach einander angeschlagen; und zwar also: wenn eine Basnote von zwey gleichen Theilen zwey Ziffern neben einander über sich hat, so bekommt eine jede davon die Hälfte von der Währung der Note (a).  
Hat



Hat aber eine solche Note drey Ziffern neben einander über sich, so bekommt die erste Ziffer die Hälfte von der Währung der Note, und die übrigen beyden bekommen die andere Hälfte zu gleichen Theilen (b). Hat eine Note von drey Theilen zwey Ziffern neben einander über sich, so bekommt die erste zwey Theile, und die andere den dritten (c). Stehen aber drey Ziffern neben einander über einer solchen Note, so bekommt jede Ziffer ein Drittel (d).



6. 4.

Wenn Ziffern den Basnoten seitwärts stehen, so werden sie auf die zweite Hälfte der Währung der Note nachgeschlagen (e). Wenn aber die Basnote drey Theile hat, so macht man es wie bey (f) zu sehen. Wenn Ziffern über Pausen stehen, so werden sie auch auf den Werth deren Pause angeschlagen. Sie gehören zur folgenden Note (g).



Lshleins Clavierschule.

D

Exempel



## Exempel über 4.

*Larghetto.*

Handwritten musical score for "Exempel über 4" in 3/4 time, marked "Larghetto". The score consists of three systems of two staves each. The first system shows a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, and a bass staff with a key signature of one sharp (F#). The second system continues the melody in the treble staff and accompaniment in the bass staff. The third system concludes the piece with a final cadence. Various musical notations are present, including trills (tr), slurs, and fingerings (e.g., 6, 5, 4, 3).





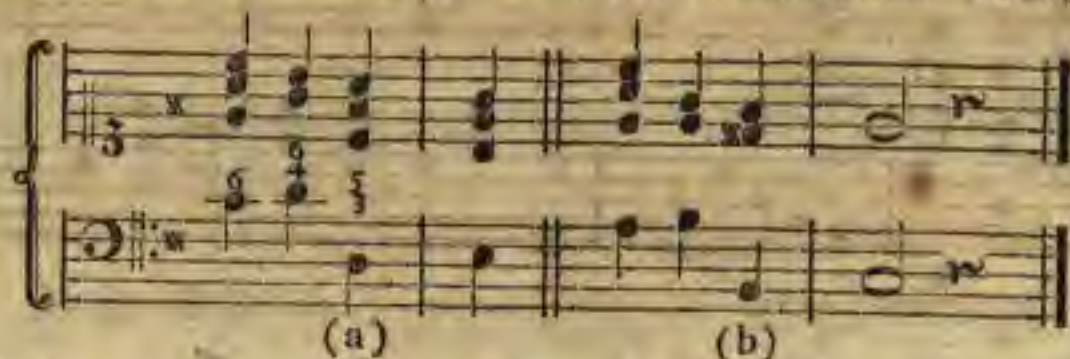
Die bey (\*) vorkommenden Gänge, heißen lateinisch clausulae fallae. Italiänisch: inganni, oder cadenze sfuggite. Da es scheint, als ob ein vollkommener Schluß käme, der aber durch den Bass einen andern Gang

D 2

Gang



Gang nimmt, dadurch das Gehör gleichsam hintergangen, oder betrogen wird. Dergleichen Stellen sind kühlich zu accompagniren. Den ersten Gang kann man kühlich wie bey (a) accompagniren. Den zweyten siehe (b).



Bev (a) ist die Septime hinzu gefüget, um eine ordentliche Fortschreitung in den Mittelstimmen zu beobachten. Sie ist überhaupt bey der Resolution der 4 gut. Bev (b) hingegen, ist nur die Terz einfach genommen. Man könnte diesen Gang auch so nehmen:



Allein so überschreite man die Hauptstimme, welches man im Accompagnement nicht gerne thut. Wäre aber die Melo. die in der zwengestrichenen Octave, so ist dieses letzte Beispiel allerdings besser wie das erste. Man thut überhaupt wohl, wenn man aus zweyen Uebeln das kleinste erwählet. „Dieserwegen ist es allemal besser, man läßt eine, auch wohl „noch mehrere Stimmen weg, als daß man dem vierstimmigen Accompagnement zu gefallen, Fehler macht.

§. 5.

Hier ist noch mit zu nehmen, die Quarte wo die Terz darauf folget, 43. Sie nimmt zu sich 1. Sie wird mehrentheils nur bey Cadenzen gebraucht, und muß hier als eine Dissonanz in die 3 resolviren (c). Manchmal aber, macht die Bewegung des Basses, daß sie auch in einen andern Accord resolviret wird (d). Diese Signatur wird mehr im gebundenen, als galanten Style gebraucht.





Folgendes Exempel wird diese Signatur deutlicher machen.

*Allabreve.*



Hier wäre vielleicht noch etwas von der Undecime und deren Ursprunge zu sagen. Allein ich getraue mir nicht gewiß zu behaupten, ob es eigentlich eine Undecime sey, und ob sie durch das Unterschieben einer Terz bey dem Nonenaccorde entspringe, oder ob sie eine, durch die Vermischung der Harmonien entstehende Quarte sey. Ich will dieses zu entscheiden, streitbaren und zuversichtlichen Musikern überlassen. So viel ist gewiß, die Undecime ist sehr was seltenes in bezifferten Bässen. Wer sich diesfalls Rath erholen will, der sehe des Herrn Marpurgs Handbuch bey dem Generalbass und Composition, 1. Abschnitt, Seite 37. und des Herrn Sorgens Comp. harmon. Cap. 12. Wenn man noch die Festigkeit dazu nimmt, womit beyde ihre Meynungen haben zu behaupten gesucht: sollte einem wohl dabey nicht bange werden seine Meynung zu sagen?

D 3

Das



## Das zwölfte Capitel.

## Von der Septime.

## §. 1.

**W**ir kommen nunmehr durch die Ordnung der Harmonie auf die erste Dissonanz, nämlich die kleine Septime, die durch die siebende Zahl in dem mathematischen Verhältnisse der Töne zum Vorschein kommt. Nämlich:

$$\begin{array}{ccccccc} 1 & : & 2 & : & 3 & : & 4 & : & 5 & : & 6 & : & 7. \\ C & c & g & c & e & g & b. \end{array}$$

## §. 2.

Die Septime ist eine Dissonanz, und ist dreyerley: 1) die kleine, 2) die große, 3) die kleinste. Von der großen und kleinsten soll in der Folge gehandelt werden. Hier ist die Rede von der kleinen Septime mit der großen Terz und Quinte. Sie gehöret auf die Quinta modi.

## §. 3.

Der Hauptaccord, und diese Septimenharmonie, sind die beyden Grundharmonien in der Musik, die sich umkehren, oder versetzen lassen. Wenn man diese treffen kann, so hat man das meiste im Generalbasse gethan. Den Hauptaccord und dessen Umkehrung haben wir gesehen; nun wollen wir die Septimenharmonie und ihre Versetzungen sehen.

Grundharmonie der Septime. Erste Versetzung. Zweite Versetzung. Dritte Versetzung.



## §. 4.

Die Grundharmonie der Septime gehöret, wie gesagt, auf die Quinta modi; der Bass tritt bey der Resolution zurück in die Quinte, oder hinauf in die Quarte; und die Septime als eine Dissonanz, einen Grad herunter. (\*)

*Allegretto.*



Von der Septime.

III

*Allegretto.*



(\*) Die hier zu sehende Notation ist eine Abkürzung der vollständigen Notation, welche in der Vorrede erklärt ist.





(\*) Es ist bey den Dissonanzen zu merken, daß sie allemal in der nämlichen Stelle müssen aufgelöst werden, worinnen sie sich befinden.

Das



## Das dreyzehnte Capitel.

Von der  $\frac{6}{5}$ .

§. 1.

Diese  $\frac{6}{5}$  entsteht aus der ersten Versetzung der Septimenharmonie.

Erste Versetzung.



§. 2.

Hierzu gehöret die 3. Die Quinte, welches hier die falsche ist, muß herunter resolviren, und wenn es auch die reine wäre, so muß sie dennoch resolviren. Die Resolution geschieht hier ordentlicher weise in der Oberstimme und im Basse zugleich; und zwar im Basse einen Grad aufwärts, und in der Oberstimme einen Grad unterwärts. (a). Manchmal aber wird die Resolution verzögert (b). Sie hat ihren natürlichen Platz auf quarta und septima modi, wenn sie einen Grad aufwärts steigen (a).

*Allegretto.*

(2)

Löhleins Clavierschule.

D



Handwritten musical score for three staves, likely a piano or lute arrangement. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The first system is marked with a 'tr' (trill) above a note. The second system is marked with a 'b' (basso) below a note. The third system is marked with a 'a' (alto) below a note. The score is written in a historical style, with some notes and rests appearing as circles or ovals. The paper is aged and shows some staining.



The musical score consists of two systems, each with three staves. The top staff of each system contains a melodic line with various ornaments, including trills (tr) and mordents. The middle staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes. The bottom staff contains a bass line with figures and fingerings. The first system includes markings (\*) and (\*\*). The second system includes markings (a) and (b). The notation is in a historical style, likely from the 18th century.

Anmerkung. Bey (\*) wird die Quinte nachgeschlagen, die 6 und 3 aber bleiben liegen. Am besten klingen diese Signatur, wenn man die 6 verdoppelt. Bey (\*\*) ist sie deswegen nicht verdoppelt, weil es etwas unbequem ist; bey (\*\*\*) aber ist es bequemer. Bey (\*\*\*\*) ist die Terz verdoppelt. Ueberhaupt klingen die doppelten Terzen und Sexten sehr angenehm. Wo sie anzubringen, ist im zehnten Capitel S. 3. gezeigt.

P 2

Das



## Das vierzehnte Capitel.

Von der  $\frac{3}{4}$ , als der zweyten Versetzung der Septime.

Zweyte Versetzung.



Hierzu gehöret die Serte. Die Terz muß in dieser Harmonie, als ein Abstammung der dissonirenden Septime, gleich einer Dissonanz resolviren. Der Bass tritt bey der Resolution entweder hinauf in den Sertenaccord (a), oder herunter in den Hauptaccord (b), zuweilen aber wird die Resolution durch die Verwechslung der Harmonie verzögert (c), die aber doch bey (cc) ordentlich erfolgt. Sie gehöret auf die steigende und fallende Secunda, und auf die fallende Sexta modi, und hier pflegt gemeiniglich bey den Durtonen die Sert erhöht zu seyn. Dieses ist die Harmonie, der im 10 Capitel §. 3. gedacht worden.

*Tempo di Minuetto.*





3

(\*) Hier ist der Fall, wo die verringerte Terz, die sich in der Vorzeichnung natürlich angeht, nicht stark findet. Sondern man nimmt allezeit die kleine, ob solche schon nicht in der Vorzeichnung ist.





## Das fünfzehnte Capitel.

Von der  $\frac{4}{2}$ , als der dritten Versetzung der Septime.

Die dritte Versetzung!



§. 1.

Hierzu gehöret die Sexte. Sie wird auch manchmal nur so  $4^{\text{te}}$  oder auch  $2^{\text{te}}$  bezeichnet. Diese Harmonie bestehet allezeit in  $\frac{4}{2}$ , und ist der Accord von der Secunde. Die Dissonanz steckt hier in der Grundstimme, und muß daher

daß die Dissonanz in der Grundstimme stecke, und muß daher



daher auch in dieser resolution; sie tritt also einen Grad herunter, und nimmt die Sexte zu sich (a). Die Grundstimme ist bisweilen gebunden, meistens aber nicht. Diese Signatur gehöret auf die fallende quarta modi.

*Poco allegro.*

(a)

(a)





Dieses wäre also die kleine Septimenharmonie mit ihren drey Versetzungen.

§. 2.

Nun wollen wir auch die septima minima (die kleinste Septime) mit ihren Versetzungen betrachten. Sie ist denen Molltönen eigen, und gehöret auf das Semitonium, und erhöhte quarta modi. Es gehöret  $\frac{3}{4}$  dazu. Insgemein giebt sich in der Vorzeichnung die verringerte Terz dazu an; diese ist aber durchaus in der Harmonie nicht zu brauchen, daher nimmt man in allen vorkommenden Fällen, statt der verringerten Terz, die kleine. Der Bass ist gemeinlich einen halben Ton erhöht. Die Resolution geschieht im Basse einen halben Ton hinauf, und in der Oberstimme einen halben Ton herunter (a). Ihre Versetzungen werden, gleichwie die Hauptharmonie selbst, nicht so aufgelöst, wie die kleine Septime; wie wir aus folgendem Exempel sehen werden.

Grundharmonie der kleinsten Septime.

Erste Versetzung.

Zwente Versetzung.

Dritte Versetzung.



*Allegretto.*



Von der Quarte und Secunde.

121

*Allegretto.*

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in G major (one sharp) and common time (C), featuring a melodic line with trills (tr) and slurs. The middle staff is in 3/4 time, providing harmonic accompaniment with chords and single notes. The bottom staff is in D major (two sharps) and common time, featuring a bass line with various fingerings indicated by numbers 6, 4, 7, 6, 5, 6, 7, 7, 3, 6, 8. The system is labeled with (a) at the beginning and (b) at the end.

The second system of musical notation also consists of three staves, continuing the piece. The top staff continues the melodic line with trills (tr) and slurs. The middle staff continues the harmonic accompaniment. The bottom staff continues the bass line with fingerings indicated by numbers 6, 4, 3, 6, 5, 6, 6, 7, 6, 6, 6, 7, 5, 4, 3, 6, 7. The system is labeled with (b) at the beginning and (a) at the end.

Böhleins Clavierschule.

D









Anmerkung. Bey (a) ist die erste Versetzung, diese kommt nicht oft vor. Bey (b) die zweyte Versetzung, diese kommt öfters vor. Diese beyden sind in Ansehung der Grundstimme der Resolution der beyden ersten Versetzungen der kleinen Septime gleich. Doch kann der Bass bey f<sup>#</sup> auch herunter in den Hauptaccord treten. Die dritte Versetzung aber kann nicht wohl anders aufgelöst werden, als wie bey (c) zu sehen. Kurz, alle von der Septime, durch die Versetzung abgeleiteten Harmonien resolviren auch wie ihre Grundharmonie, in den Hauptaccord, oder in eine von dessen Versetzungen. Bey (d) ist eine irreguläre Resolution.

§. 3.

Wir hätten also die beyden Septimenharmonien, die sich versetzen lassen, gesehen. Nun wollen wir auch die übrigen kennen lernen, die keine Versetzungen leiden: dergleichen sind in folgendem Beispiele die durchgehende. (a). Hier ist sie allemal, so wie auch bey (b) vorbereitet; das ist, sie ist in dem vorhergehenden Griffe schon als eine Consonanz vorhanden; bey (a) darf man nur Acht geben wo die Quarte liegt, dieses wird in dem folgenden Tone die Septime, und die Terz schreitet stufenweise mit dem Basse. Gehet aber die Sexte voran (b), so bleibt diese liegen, und wird zur Septime.

Q 2

*Allegretto.*



*Allegretto.* *tr*

(b) (d)

(b) (c)





„Es ist schon angemerkt, daß die Dissonanzen allemal in den nämlichen Stimmen müssen aufgelöst werden, worinnen sie sich befinden; das ist, wenn die Dissonanz in der Oberstimme ist, so muß sie auch daselbst aufgelöst werden; ist sie in der Unterstimme, so wird sie auch da aufgelöst, u. s. w. wie das Exempel (B) zeigt. Es giebt Fälle, wo es scheint, als wäre diese Regel nicht allgemein, es sind aber mehrentheils nur Verzögerungen der Resolution (a), auch elisiones, wo nämlich die ordentliche Resolution übergangen wird, die das Gehör aber leicht supplirt (b). Diese letzten gehören zu den Inganni.



Sollte eigentlich so seyn:



§. 5.



## §. 5.

Die 7 hat die 4 zur dritten Stimme. In dieser Harmonie sind alle Intervallen dissonirend; daher klingen sie sehr widerpenstig. Sie leidet keine Versetzung, sie resolviret auch nicht herunter wie die andern Dissonanzen, auch der Bass resolviret nicht, sondern bleibt auf einem Tone liegen; und es resolviren alle drey Intervalle, insgemein einen Ton aufwärts in  $\frac{8}{3}$  so oft nämlich die Septime außen liegt (a). Liegt aber die Secunde oder Quarte außen, so thut man besser, wenn man diese Harmonie herunter auflöst (d). Ofters aber geht sie einen Grad herunter in die ordentliche Septimenharmonie (b), und hier geschieht die Resolution erst in dem folgenden Briffe (c). In diesem Falle kommt sie gemeinlich auf quinta modi vor; im erstern Falle aber gehöret sie auf den Hauptton, wie in folgendem Exempel bey (d) zu sehen. Diese Harmonie verlangt allezeit die große Septime.

Dolce.

Anmerkung. Bey (\*) bedeutet der — daß die vorhergehende Harmonie wieder soll angeschlagen werden; und dieses geschieht auch wenn — stehen, wie bey (\*\*). Die bey (e) über der Achtel-Pause stehende Septime, wird auf den Werth der Pause angeschlagen, und zur folgenden Note abgezählet; wie Cap. 11, S. 4. schon angezeigt ist.







Handwritten musical score for a three-part setting. The top system consists of three staves: a vocal line with trills (*tr*) and a *decrest.* marking, a piano accompaniment with chords, and a bass line with figured bass notation. The bottom system also has three staves, with a fermata marked with an asterisk (\*) in the piano part. The notation is in 18th-century style with a key signature of one flat and a common time signature.

(\*) Bey dieser fermate, (Haltungszeichen) richtet sich der Accompagnist nach der Melodie; wenn diese wieder einfällt, muß er auch bey der Hand seyn.

§. 6.









Dieses wären also die gebräuchlichen Septimen. Folgendes Exempel, ohne ausgeschriebenen Accompagnement mag den Beschluß davon machen.

*Allagro.*



*Allegro moderato.*

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with the tempo marking 'Allegro moderato.' and features several trills (tr) and fingerings (6, 7, 4, 3). The second system continues the melodic and harmonic development. The third system concludes the piece with more trills and fingerings. The notation is handwritten and characteristic of 18th or 19th-century musical manuscripts.

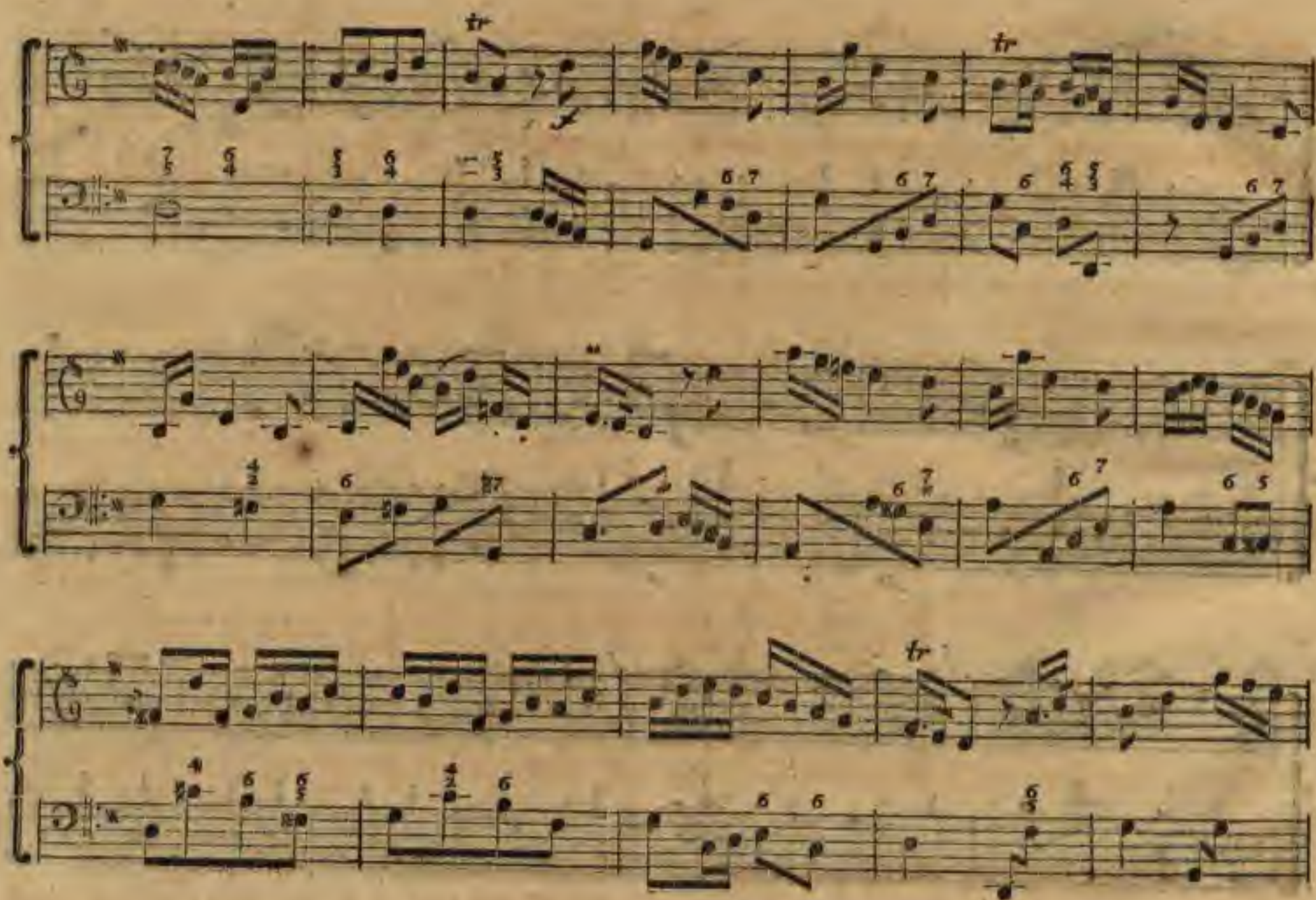
















Das sechzehnte Capitel.  
Von der None.

§. 1.

Die None ist eine Dissonanz; und resolviret ordentlicher Weise herunter in die 8.  
§. 2.



§. 2.

Wenn sie so steht 98, so gehöret 3 dazu (a). Strebet sie aber mit der Quarte zusammen 2, so gehöret die Quinte dazu (b). Diese Harmonie pflegt mehrentheils durch die vorhergehende 3 schon da zu seyn. In beyden Fällen ist die None präpariret oder vorbereitet. Das ist: sie ist in dem vorhergehenden Griffe als eine Consonanz schon vorhanden; und sie kann als eine Verzögerung, (retardatio,) eines oder mehrerer Intervallen des Hauptaccords angesehen werden. 3. E.



Nähme man hier die Bindung weg, so würde man die ordentliche Auflösung der falschen Quinte haben. 3. E.



§. 3.

Viele wollen gar keine None statuiren, sondern sie wollen diese Signatur mit 2 bezeichnet wissen; weil, wie sie sagen, die None nichts anders sey, als eine doppelte Secunde. Da aber die Secunde ganz andere Intervallen



ben sich hat, und auch ganz anders resolviret als die None, so läßt man es billig beym alten, um keine unnöthige Verwirrung zu machen.

§. 4.

In vorhergehenden beyden Fällen war die None gebunden. Die meisten behaupten, sie könne auch gar nicht anders als gebunden vorkommen. Ich weis aber nicht was man gegen folgendes Exempel einwenden will, wo die None frey und ungebunden erscheinet (c).



§. 5.

Dieses ist freylich wider die Meinung derjenigen, so da behaupten: sie könne nicht unpräparirt vorkommen. Indessen beweisen doch die Arbeiten der besten Meister das Gegentheil, und ich glaube nicht, daß man etwas dawider einwenden könne.

§. 6.

Noch kommt die None mit der Sext 2 vor. Hier ist sie allezeit vorbereitet, und als eine Zurückhaltung der 8, bey der Sextenharmonie anzusehen (d).

§. 7.

Manchmal verursacht die Bewegung des Basses, daß die Resolution der None nicht allemal in die 8 geschlehet (e). Folgendes Exempel wird zur Erklärung dienen.



*Poco Lento.*

System (a) of a musical score in 3/4 time, featuring three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music includes various note values, rests, and dynamic markings. The bottom staff has measure numbers 65 and 98. The system is labeled (a) at the bottom right.

System (b) of a musical score in 3/4 time, featuring three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music includes various note values, rests, and dynamic markings. The bottom staff has measure numbers 56, 65, 98, 100, 102, 104, 106, 108, 110, 112, 114, 116, 118, 120, 122, 124, 126, 128, 130, 132, 134, 136, 138, 140, 142, 144, 146, 148, 150, 152, 154, 156, 158, 160, 162, 164, 166, 168, 170, 172, 174, 176, 178, 180, 182, 184, 186, 188, 190, 192, 194, 196, 198, 200, 202, 204, 206, 208, 210, 212, 214, 216, 218, 220, 222, 224, 226, 228, 230, 232, 234, 236, 238, 240, 242, 244, 246, 248, 250, 252, 254, 256, 258, 260, 262, 264, 266, 268, 270, 272, 274, 276, 278, 280, 282, 284, 286, 288, 290, 292, 294, 296, 298, 300, 302, 304, 306, 308, 310, 312, 314, 316, 318, 320, 322, 324, 326, 328, 330, 332, 334, 336, 338, 340, 342, 344, 346, 348, 350, 352, 354, 356, 358, 360, 362, 364, 366, 368, 370, 372, 374, 376, 378, 380, 382, 384, 386, 388, 390, 392, 394, 396, 398, 400, 402, 404, 406, 408, 410, 412, 414, 416, 418, 420, 422, 424, 426, 428, 430, 432, 434, 436, 438, 440, 442, 444, 446, 448, 450, 452, 454, 456, 458, 460, 462, 464, 466, 468, 470, 472, 474, 476, 478, 480, 482, 484, 486, 488, 490, 492, 494, 496, 498, 500, 502, 504, 506, 508, 510, 512, 514, 516, 518, 520, 522, 524, 526, 528, 530, 532, 534, 536, 538, 540, 542, 544, 546, 548, 550, 552, 554, 556, 558, 560, 562, 564, 566, 568, 570, 572, 574, 576, 578, 580, 582, 584, 586, 588, 590, 592, 594, 596, 598, 600, 602, 604, 606, 608, 610, 612, 614, 616, 618, 620, 622, 624, 626, 628, 630, 632, 634, 636, 638, 640, 642, 644, 646, 648, 650, 652, 654, 656, 658, 660, 662, 664, 666, 668, 670, 672, 674, 676, 678, 680, 682, 684, 686, 688, 690, 692, 694, 696, 698, 700, 702, 704, 706, 708, 710, 712, 714, 716, 718, 720, 722, 724, 726, 728, 730, 732, 734, 736, 738, 740, 742, 744, 746, 748, 750, 752, 754, 756, 758, 760, 762, 764, 766, 768, 770, 772, 774, 776, 778, 780, 782, 784, 786, 788, 790, 792, 794, 796, 798, 800, 802, 804, 806, 808, 810, 812, 814, 816, 818, 820, 822, 824, 826, 828, 830, 832, 834, 836, 838, 840, 842, 844, 846, 848, 850, 852, 854, 856, 858, 860, 862, 864, 866, 868, 870, 872, 874, 876, 878, 880, 882, 884, 886, 888, 890, 892, 894, 896, 898, 900, 902, 904, 906, 908, 910, 912, 914, 916, 918, 920, 922, 924, 926, 928, 930, 932, 934, 936, 938, 940, 942, 944, 946, 948, 950, 952, 954, 956, 958, 960, 962, 964, 966, 968, 970, 972, 974, 976, 978, 980, 982, 984, 986, 988, 990, 992, 994, 996, 998, 1000. The system is labeled (b) at the bottom left.



Von der None.

139

81



C

(c)

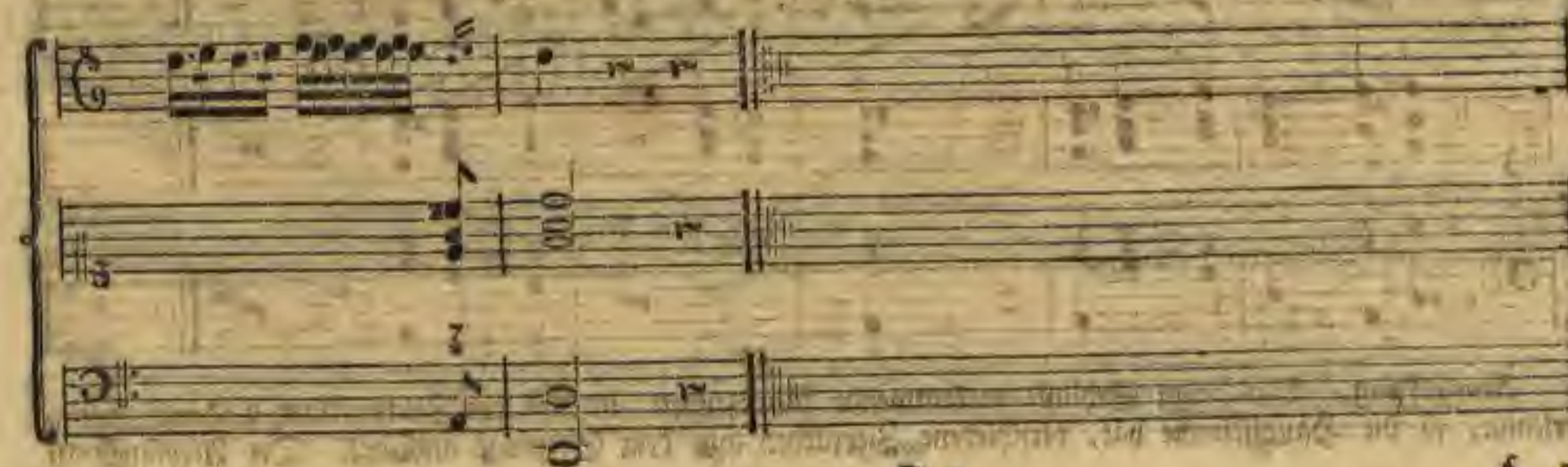


Handwritten musical score for a three-part setting, likely a Minuet. The score is written on three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music features various ornaments, including mordents and grace notes. The first system ends with a cadence marked (e), (e), and (d). The second system ends with a cadence marked tr and tr. The piece concludes with a final cadence.

Anmerkung. Das beym Schlusse vorkommende Ruhezeichen, ist hier das Zeichen einer Cadenz, woben derjenige, so die Hauptstimme hat, verschiedene Zierrathen aus dem Stegreife anbringt. Der Accompagnist bricht



bricht die Harmonie der 4 und bleibt liegen, bis er merket, daß das Trillo, welches das Ende der Cadenz bestimmt, anfängt matt zu werden; alsdenn macht er die Resolution der liegenden 4, in die 3, und gleich den völligen Schluß darauf. Irrend auf folgende Art:





§. 7.

Folgendes Exempel mag der Beschluß der Nomenlehre seyn:

*Tempo giusto.*

Handwritten musical score for a piece titled "Folgendes Exempel mag der Beschluß der Nomenlehre seyn: Tempo giusto." The score is written on four systems of two staves each, using a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. The first system has a "tr" (trill) marking above the first measure of the upper staff. The second system has a "tr" marking above the first measure of the upper staff and a "6" marking below the first measure of the lower staff. The third system has a "6" marking below the first measure of the lower staff and a "(\*)" marking below the middle of the system. The fourth system has a "6" marking below the first measure of the lower staff and a "f" (forte) marking below the middle of the system. The score concludes with a double bar line and a "f" marking below the final measure of the lower staff.







Handwritten musical score for two staves, likely for a guitar or lute. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features various notes, rests, and trills (tr). The bottom staff includes figured bass notation (6, 6 5, 4, 2, 4, 5, 7) and a final measure with a circled '2'.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves, treble and bass clef, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The music is written in a simple, clear hand. The lyrics are written below the bass line. The score includes a trill (tr) in the treble clef and a double sharp (\*\*) in the bass line.

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody is written on the upper staff, and the bass line is on the lower staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are some handwritten annotations and corrections, including a '43' above a note in the lower staff and a '43' above a note in the upper staff. The paper is aged and shows some staining.





Anmerkung. Bey (\*) ist eine Nachahmung. Hier ist es am besten, wenn man mit der rechten Hand die Sexte nur einstimmig begleitet. Die bey (\*\*) vorkommenden Gänge, sind gleichfalls Nachahmungen. Die Note, so mit † bezeichnet ist, ist hier eine Wechsellnote (†), welche statt der darauf folgenden steht. Es ist also diese Signatur als eine Voraussnahme des Hauptaccords anzusehen, sonst wäre es wider die Regel der Dissonanzen, weil

(†) Weil ich hier von Wechsellnoten gesagt habe, so muß ich sie doch auch näher erklären. Eine Wechsellnote (nota cambiata) ist eine solche Note, die eigentlich der Harmonie noch nicht dahin gehöret, wo sie steht, sondern sie ist mit der darauf folgenden Note vertauschet, denn diese sollte eigentlich die harmonisch anschlagende, jene, nämlich die Wechsellnote, die durchgehende seyn.

Röhleins Clavierschule.

2



weil die  $\frac{3}{2}$  nicht resolviret. Ueberhaupt muß bey Nachahmungen und melodischen Stellen des Basses, die Harmonie manchmal großen Zwang leiden. Dergleichen Stellen werden öfters am besten mit der linken Hand allein, oder mit der rechten Hand in der Octave, oder auch mit der Terze accompagniret. So kann man z. E. bey ( $^{2^a}$ ) Terzen mit der rechten Hand nehmen.

Dieses wären also die Hauptsignaturen, so im Accompagnement vorkommen. Nun soll noch einiger gedacht werden, die theils als Voraussnahmen anzusehen sind; theils sich von den andern Signaturen, so ihnen ähnlich sind, unterscheiden.

### Das siebenzehnte Capitel.

Von den übrigen Ziffern, so im Accompagnement vorkommen.

§. 1.

$\frac{3}{2}$  hat keine andern Intervallen mehr bey sich; doch kann man die 2 oder 4 verdoppeln. Der Bass ist bey dieser Signatur gebunden, tritt einen ganzen oder halben Ton bey der Resolution herunter, und nimmt  $\frac{3}{2}$  zu sich, die hier durch die  $\frac{3}{2}$  als einer Voraussnahme schon da sind (\*).

*Allabreve.*











## §. 2:

Zur  $\frac{3}{4}$  gehört die 5. Diese Signatur ist auch eine Vorausnahme der  $\frac{3}{4}$ , als der zweyten Versetzung der kleinsten Septime. Sie ist auch den Molltönen eigen, und hat ihren Sitz auf quinta modi. Die Auflösung geschieht erst in dem zweyten Griffe (\*). Bey (a) ist eine Sextenfortschreitung in der Oberstimme, die man auch nur einstimmig mit der rechten Hand accompagniren könnte. Bey (\*\*) ist eine Wechsellnote.

Mesto.



*Mesto.*



(\*)

23









(\*)



§. 9.



2. 3.

Die 4 kommen zuweilen bey einem Basse vor, der in einem Tone anschlägt (a), oder wohl gar liegen bleibt (\*). In diesem Falle wird weiter nichts dazu gegriffen, der Bass resolviret auch nicht, wie es sonst bey  $\frac{6}{4}$  geschieht; sondern diese Signatur ist nur als ein Durchgang in die weiter darauf folgenden Ziffern anzusehen, und gehet gemeinlich in den Hauptaccord, der auch nur zweystimmig gegriffen wird (a). So ist auch 2 nur eine zweystimmige Fortschreitung in die weiter darauf folgenden Ziffern (b).

*Andante.*

Handwritten musical score for three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The middle staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music is written in a historical style with various note values and rests. The bottom staff is divided into two sections labeled (a) and (b).





Löbels Clavierschule.

11



A handwritten musical score on three staves, likely for a piano or organ. The notation includes various notes, rests, and ornaments (trills). The paper is aged and stained. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a historical style, with many notes beamed together and some ornaments marked with 'tr'. The paper is aged and stained, with some ink bleed-through visible from the reverse side.

Handwritten musical score for three staves, likely for a piano or organ. The top staff is in G major (one sharp) and 3/4 time, featuring a melody with trills. The middle staff is in D major (two sharps) and 3/4 time, featuring a harmonic accompaniment. The bottom staff is in D major and 3/4 time, featuring a bass line with figured bass notation. The manuscript is on aged, yellowed paper.



§. 4.

Ich hätte vielleicht dieser Anweisung auch Choräle beifügen sollen. Es ist wahr, sie sind eine gute Übung für einen Anfänger, weil man nebst der Harmonie, auch eine Melodie in der äußersten Stimme hat. Allein ich konnte sie nach dem mir vorgesezten Plane, bey Erklärung der Harmonie nicht füglich anbringen. Ich glaube aber, wer meine gegebenen Beispiele spielen kann, der wird auch leicht einen Choral spielen; aber nicht umgekehrt. Da auch diese Anweisung mehr auf das Clavier, als auf die Orgel gerichtet ist, und diejenigen, so sich besonders auf die Orgel appliciren, ohnedem genug Choräle spielen müssen, andere aber, die zur Erbauung Choräle spielen wollen, auch schon Choralbücher haben können; so glaube ich, dieses wird hinlänglich seyn, einen, der die Harmonie und das Accompagnement studiren will, auf den rechten Weg zu führen. Beym galanten Style, wo viele Vorschläge in der Melodie vorkommen, fragt sich, wie muß sich denn der Accompagnist dabey verhalten? müssen die Vorschläge ausgedrückt werden oder nicht? Allerdings, ob sie schon nicht allemal durch Ziffern angedeutet sind. Man muß aber erst gehen können, ehe man tanzen lernt. Einem Anfänger wäre zu viel zugemuthet, wenn man ihm gleich Benda'sche Violin Solo vorlegen wollte. Kann einer erst das simple Accompagnement, so wird sich das geschmückte auch schon finden; des Herrn Bachs zweyter Versuch über das Accompagnement, handelt hiervon ausführlich, und ein musikalisches Gehör, wird sich in diesem Falle leicht selber helfen.

§. 5.

Hier will ich noch einmal wiederholen, was ich schon öfters gesagt habe: daß nämlich die Absicht des vorgeschriebenen Accompagnements nicht sey, daß man es just so, und nicht anders greifen müsse; nein, sondern man übe die kleinen Beispiele auch mit Verwechslung der Intervallen; nur gebe man fleißig Acht auf die äußersten Stimmen, damit bey deren Fortschreitung keine Fehler entstehen. Diejenige Lage ist die beste, die der Melodie am nächsten kommt.

§. 6.

Hat ein Anfänger dieses alles, und überdem auch die Pausen und den Tact in seiner Gewalt, so wird ihm das Accompagnement einer Arie, Sinfonie, Concerts u. s. w. ein Spielwerk seyn. Man kann alsdann, um die linke Hand gelenksam zu machen, mit Nutzen Benda'sche Violin Solo, oder sonst schwere Bässe zu seiner Übung im Accompagnement brauchen; dadurch wird sie gleichsam aus ihrem Schlafe, worein sie durch die elenden Trommelbässe, die man bey den meisten Sinfonien findet, versetzt worden ist, ermuntert.



## §. 7.

Ein Anfänger muß sich bemühen, richtig bezifferte, und von guten Meistern gesezte Bässe, zu seiner Uebung zu bekommen; weil man von keinem Meister verlangen kann, daß er gleich bey dem ersten Anblicke einen unbezifferten Bass dem Inhalte des Stückes gemäß, ohne Fehler sollte begleiten können. Doch geht es weit eher an, einen regelmäßig gesezten Bass, unbeziffert zu accompagniren, als Bässe von den Modecomponisten, die selbst nicht wissen, was vor einen Bass sie ihren zusammen gestickten Melodien geben sollen. Diese guten Herren glauben: daß Spielen und Componiren einerley sey; gerade als wenn es gleich viel wäre, daß wer ein gut geschriebenes Buch lesen könnte, auch weiter nichts brauche, um selbst eines zu schreiben. Sie setzen sich mit ihrem eingeübten Genie weit über alle pedantische Regeln der Composition weg. Die Harmonie, die Rhythmick, die Verbindung der Sätze u. s. w. sind nur für mittelmäßige Köpfe, und schränken ein so großes Genie, als ihres ist, ein: daher kennen sie selbige öfters nicht einmal den Namen nach. Was kann man von solchen gelehrten Componisten anders erwarten, als Mißgeburten? Ein angehender Accompanist wird also durch dergleichen elende Bässe verderbet, und ein Musikverständiger wird dabey gähnen.

## §. 8.

Da aber doch gleichwohl viele Bässe, zumal bey Arien, Sinfonien, u. s. w. nicht beziffert sind, so entstehet hier die Frage: wie und nach was vor Regeln muß man denn da verfahren? Ich will im folgenden Capitel einen Versuch thun, wie weit man einem hierinnen durch Regeln zu Hülfe kommen kann. Vorher aber noch etwas vom Recitative gedenken.

## Das achtzehnte Capitel.

## Von der Begleitung des Recitativs.

## §. 1.

Was ein Recitativ sey, wird ein jeder, so die Musik übet, wissen. Es ist die musikalische Prosa, und ist, so wohl in Ansehung der Poesie, als Musik, keinen so strengen Regeln unterworfen, als die Arie, oder andere Stücke. Es kommt mit verschiedenen Instrumenten, auch nur mit dem Basse allein begleitet, vor. Im ersten



ersten Falle heißt es ein Accompagnement. Hier wird der Tact in so weit beobachtet, als melodische Figuren im Accompagnement vorkommen. Wenn aber harmonische Aushaltungen langer Noten kommen, so bindet sich der Sänger nicht mehr so genau an den Tact; und die Begleitung ist verbunden, ihm nachzugeben: deswegen schreibt man die Singemelodie über die accompagnirenden Instrumente. Im zweyten Falle, wo der Bass allein begleitet, bindet sich der Sänger an gar keinen Tact, und der Accompagnist muß sich nach ihm richten.

§. 2.

Nirgends ist die Verfehlung oder Umwendung der Harmonie häufiger, als eben im Recitative; auch geht es mit der Präparation und Resolution der Dissonanzen nicht so gewissenhaft zu, als in andern Stücken, sondern es wird oft so gerade zu in eine entlegene Dissonanz hinein geplumpet, daß man selber nicht weiß, wie einem geschieht. Daher ist es auch schwerer, ein Recitativ gut zu accompagniren, als ein anderes Stück.

§. 3.

Der Clavieriste muß die Harmonien nicht so gerade zu anschlagen, sondern sie auf verschiedene Art brechen, oder arpeggiren, und sodann liegen bleiben, bis wieder eine neue Harmonie kommt. Bei schweren Intervallen, geschieht dem Sänger eine große Erleichterung dadurch, daß der Accompagnist ihm, nach einem Abschnitte die folgenden Intervalle vorschlägt, und gleichsam in den Mund leget. Dieses ist durch die kleinen runden Nötchen im Discante angedeutet, im Basse bedeuten sie die harmonische Ausfüllung; da kann man sie nach der Brechung aufnehmen, und nur im Haupttone, der mit gewöhnlichen Noten vorgeschrieben ist, liegen bleiben. Ein Beispiel eines Recitativs ohne Begleitung, mag folgendes aus einem Schäferspiele seyn.



*Voce.*

Wie dd, wie wüß scheint mir ihr die-se Flur! die Einsam-keit mehrt meine Plagen. Ach

*Cembalo.*

Phyllis! hörtest du doch nur des treuen Schäfers kange Klagen — Wie oft beläuscht ich sie bey jenem Wasser —

(a) (a)

(c) (b)

- (a) Dieses sind die Intervalle, so dem Sänger, die Intonation zu erleichtern, angegeben werden. (b) Wenn nach einer Stro-  
phe das Accompagnement eine kurze Pause hat, worauf zwey Accorde folgen, so müssen sie kurz angegeben werden.  
(c) Wenn



Gall! wie oft vergnügt uns dort der muntre Wiederhall! Was ich nur was ich sehlte, und warum

sie mich da-mit quäl-te, daß sie mich schüchtern flieht, und nicht mehr nach mir sieht; mi auch nicht wie

(c) Wenn eine Pause unter der vorletzten Note der Singstimme steht, so muß das Accompagnement dem Sänger gleichsam das Wort aus dem Munde nehmen, und nicht erst lange warten, bis er die letzte Sylbe ausgesprochen hat.



sonst mehr mit mir weidet, ja was noch mehr, die ganze Gegend weidet. Das Lied der Nachti-

(d)

gall, im dick-be-laubten Thal, der Ber-che angenehme Ld-ne, sind meinem Oh-re nicht mehr schöne seit ich die

(d) Bey den Schlusssätzen, die gemeiniglich eine Quinte herunter, in den Schlusston treten, müssen die Töne kurz angegeben werden.



Phyllis nicht mehr auf der Flur ge = sehn. Wer weiß was ihr ge = schehn! — Doch, laß = se dich Da = mót! Biel =

leicht wird dir's ge = lin = gen, daß du sie wieder siehst, und kauft ihr Blumen bringen.



§. 4.

Dieses wäre also ein kleines Beyspiel von einem Recitative mit einer einfachen Bassbegleitung, wobei der Componist sich gewöhnlicher Weise keiner Vorzeichnung bedient, sondern willkürlich in den entgegensten Tonarten, nachdem es der Ausdruck des Textes manchmal erfordert, herum wandert. Daher ist es wohl schwerer, als das Recitativ mit einer vollen Begleitung. Ein Beyspiel eines Recitativs mit Accompagnement und Vorzeichnung, mag folgendes seyn. Es ist aus einer Passionscantate, welche ich ehemals in Jena gesetzt habe.

*Adagio.**Violini.**Viola.**Vocc.**Cembalo.*



furch-ter = li = che See = nen! die ist der Sterb-li = che er = blickt!

(A)

Æ 2



decresc. *pp*

*pp*

die Er-de bebt; die Sonne hemmet ih-ren Lauf; die Felsen trennen

*pp*

(a)

(a) Bey diesen Haltungen muß man auf den Sänger Achtung geben, denn er bindet sich hier nicht so genau an den Tact.



Handwritten musical score for recitative accompaniment. The score consists of six staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). It features a complex, rapid sixteenth-note passage. The second staff is empty. The third staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature, followed by the handwritten text "ce't Basse." The fourth staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature, followed by the lyrics "ich; die Tod-ten ste-hen". The fifth staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature, followed by the handwritten text "und." The sixth staff begins with a bass clef, a key signature of one flat, and a common time signature, followed by a complex, rapid sixteenth-note passage. The score is written in a historical style with various musical symbols and dynamic markings.



co' Violini.

auf: Und Jesus Unschuld zu be-wei-sen, muß selbst des Tempels Thürhang reißen.

all' clava.



co'i Victim.

Der Sünder staunt, und ste-het fühllos da: Es

(b) (b)

(b) Hier muß das Accompagnement dem Sänger, so zu sagen, die letzte Sylbe aus dem Munde nehmen, und nicht lange zaudern.



Handwritten musical score for a hymn, featuring six staves. The first three staves are for instruments (likely organ or harpsichord) and the last three are for voices. The lyrics are written below the vocal staves.

be - det un - ter ihm das gan - ze Gol - ga - tha. Der Tag ver - hülte sein

(U) (U)

Handwritten text at the bottom of the page, likely a library stamp or a note.



Handwritten musical score for a recitative piece. The score is written on six staves. The first three staves are for the vocal line, and the last three are for the keyboard accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are written under the fourth staff. The piece ends with a fermata on the final note of the vocal line and a 'c' in parentheses below the final staff.

Licht, im Schrecken und in Graus, da Je - sus stirbt. Noch sterbend ruft er aus: D

(c)

(c) Diese Griffe müssen ganz kurz angegeben werden, wie wir schon im ersten Recitative gesehen haben.  
 Löhleins Clavierchule. D



Wa-ter! o Wa-ter, noch vor meinem En-de be-fehl ich meinen Geist in dei-ne Hän-de!

(c)



decrescendo.

Nun gu-te Nacht! nun gu-te Nacht, es ist voll-

(d)

(d) Hier scheint es, als wenn ein ordentlicher Schlussfall käme: der Bass aber nimmt einen andern Weg. Man muß also genau Achtung geben, indem der Bass öfters Schleifwege nimmt.

2



*decrecendo.*





§. 1.

Wenn zwischen dem Recitativ, arioso, poco andante, oder a tempo steht, so muß so lange strenge nach dem Tacte gespielt werden, bis wieder Recitativ steht. Des Raums wegen will ich kein Exempel mehr geben. Ich glaube auch, dieses wird zur Absicht genug vom Recitative gesagt seyn. Wenn der Sänger die Noten vor Augen hat, und sonst tonfest ist, so braucht man ihn eben nicht durch das allzu viele Vorschlagen zu beschämen. Jedoch ist es selten ohne Nutzen; und auf dem Theater, wo die Sänger auswendig recitiren, ist es unentbehrlich. Ueberhaupt ist das Recitativ am besten aus der Partitur zu accompagniren. Dieses erfordert aber wohl mehr, als einen angehenden Accompagnisten. Doch wird ein aufmerksames Ohr, und gute Beurtheilungskraft, auch hier das beste thun.

Das neunzehnte Capitel.

Von den Kunstgriffen, einen unbezifferten Bass zu accompagniren, und den damit verknüpften Ausweichungen der Töne.

§. 1.

Dieses ist eine Materie, die sich unmöglich in ihrem ganzen Umfange durch Regeln einschränken läßt; denn so mannichfaltig die Harmonie ist, so mannichfaltig sind ihre Wendungen. Indessen kann man doch in so weit mit einiger Zuverlässigkeit errathen; wohin sich die Melodie durch die Harmonie wendet, und dazu die Griffe aus dem Stegreife erfinden; in so weit der Componist bey den natürlichen und gewöhnlichen Ausweichungen bleibt. Deswegen muß man sich erst damit bekannt machen, ehe man daran denken kann, einen unbezifferten Bass zu accompagniren.

§. 2.

Es ist bekannt, daß ein jedes musikalisches Stück einen gewissen Ton zum Grunde hat, in welchem es anfängt und schließt. Es würde aber zum Eckel werden, wenn man immer aus einem Tone pfeifen wollte. Daher weicht man in Nebentonarten aus, so dem Haupttone am nächsten verwandt sind.



## §. 3.

Nun fragt sichs, was sind denn das für Nebentonarten? Dieses zu erklären, weis ich kein bequemer Mittel, als den Quintenzirkel im sechsten Capitel, wo die Accorde mit ihren Vorzeichnungen Quintenweise sich in einen Kreis einschließen. Im Keller und Sorgen, ist er noch compendiöser zu übersehen. Man nehme also einmal die Tonart c Dur an, da finden sich weder x noch b, in der Vorzeichnung, und wäre also der nächste Verwandte von c Dur, der Vorzeichnung nach, a Moll; wenn nicht die Chorda dominans, oder die Quinta modi, die Herrschaft der ersten Ausweichung hätte. Diese ist der nächste Nachbar rechter Hand von c, und macht sich durch ein Erhöhungszeichen vor Septima modi x f künftlich. Wenn also in der Melodie x f vorkommt, so ist es ein sicheres Kennzeichen, daß sich nunmehr die Melodie aus ihrem Haupttone c, in die Quinte g gewendet habe; und der Accompanist richtet seine Griffe nicht mehr nach der Tonart c, sondern nach g, ein. Kommt nun wieder ein x f, so ist es ein sicheres Kennzeichen, daß sich die Melodie wieder ins c wende, und man darf alsdenn kein fis mehr im Accompaniment hören lassen. Nunmehr wendet sich die Melodie gemeiniglich in die Sexte, oder Quarte, der Haupttonart. Die Sexte a Moll ist der Vorzeichnung nach einerley mit c Dur, wird aber gleich an x g erkannt. Die Quarta modi f Dur mit d Moll, ist der nächste Nachbar linker Hand, und macht sich durch ein b, vor dessen quarta h, künftlich; und hierauf muß der Accompanist aufmerksam seyn.

## §. 4.

Ob nun schon e Moll mit g Dur, und d Moll mit f Dur, einerley Vorzeichnung haben, so unterscheiden sich doch erstere durch ihre erhöhte Septime von den letztern, worauf ein Accompanist fleißig Acht haben muß. Wenn er nur das Gehör zu Hülfe nimmt, so wird es ihm so leicht nicht fehlen, zu errathen, in welcher Tonart sich der Gesang befinde. Was nun von c Dur und a Moll gesagt ist, das gilt von allen übrigen Tonarten.

## §. 5.

Die Ausweichungen also des modi maioris sind: in die Secunde, Terz, Quarte, Quinte und Sexte. In die Septime weicht er nicht aus. Die Ausweichungen des modi minoris sind: in die Terz, (dieses ist, wie die Quinte im Durtone, die erste Ausweichung des Molltons) Quarte, Quinte, Sexte und Septime. In die Secunde weicht der Mollton nicht aus, und zwar aus der nämlichen Ursache, wie bey dem Durtone, nicht in die Septime, weil er keine reine, sondern eine falsche Quinte in der natürlichen Tonleiter hat, daher wird er auch trias deficiens



deficiens geneanet. Bey einer Quintenfortschreitung mit Accorden, kann man ihn nicht entbehren, wie wir im neunten Capitel gesehen haben.

§. 6.

Dieses wären also die Kennzeichen der Ausweichungen. Nun fragt sich, wie soll man denn eine jede Tonart natürlich begleiten? Dieses soll ist gezeigt werden.

§. 7.

Meine Leser werden keine neue Erfindung eines natürlichen Accompagnements von mir erwarten; denn ich weiß kein natürlicheres und bessers, als was Heinichen, und nach ihm Kellner hat. Auf diesen letzten will ich sie weisen. Seite 29. bis 67. wird man fast alles finden, was bisher gehöret. Da ich aber einmal versprochen, auch etwas von dieser Materie zu berühren, und es auch eine ordentliche Abhandlung vom Accompagnement erfordert; so werde ich das nöthwendigste hier mitnehmen.

§. 8.

Die natürlichste Art, die Durttöne in ihrer diatonischen Fortschreitung zur Octave zu begleiten, ist folgende: NB. Die oben stehenden Ziffern bedeuten das Accompagnement, und die untenstehenden die Fortschreitung durch die Intervallen.



Wenn aber die Quarte nicht hinauf in die Quinte schreitet, so nimmt man statt 5, den Hauptaccord. Beym Absteigen hat die Septime, die Sexte und die Quarte eine andere Begleitung, als bey dem Aufsteigen, wie aus obigen zu sehen. Die Quarte und Quinte können im Aufsteigen, erstere auch mit 1, die Quinte aber mit 2 begleitet werden. Desgleichen die fallende Sexte mit 6, die Quinte mit 4, und die Quarte mit 3; welches die mit - unterstrichenen Ziffern weisen. Doch ist die erste Art die gebräuchlichste.

§. 9.

Die Molltöne haben eben die Begleitung, als die Durttöne. Sie haben in ihrer Tonleiter aufwärts die große Sexte und Septime, welche nicht in der Vorzeichnung natürlich da sind, sondern durch Erhöhungszeichen müssen



müssen gemacht werden. Im Heruntersteigen aber gehen sie durch die kleine Septime und Sexte, wie es ihre Vorzeichnung mit sich bringt, wie wir schon im fünften Capitel §. 4. gesehen haben.



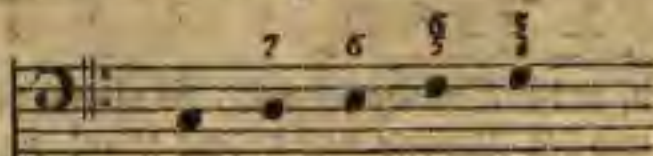
Anmerkung. Dieses natürliche Accompagnement ist alles schon einzeln vorgekommen. Denn bey der Sextenz harmonie heisset es: Die Sexte gehöret auf die Terz und Sexte der Tonart. Die  $\frac{6}{3}$  auf die Quarte und Septime. Die  $\frac{7}{2}$  auf die fallende Quarte. Und die  $\frac{7}{3}$  auf die Secunde.

§. 10.

Es kann aber auch diese diatonische Fortschreitung mit verschiedenen andern Harmonien begleitet werden. Z. E.



Auch kommt die durchgehende Septime öfters statt  $\frac{6}{3}$  vor.



Doch ist die erste Art die natürlichste.

§. 11.

Nach diesem natürlichen Accompagnement richtet man seine Griffe ein. Wenn also z. E. das Stück aus dem c gienge, so accompagniret man nach der natürlichen Tonleiter von c so lange, bis sich  $\sharp f$  entweder im Basse, oder



Wer in den Mittelstimmen hören läßt, alsdenn ist es ein sicheres Kennzeichen, daß sich nunmehr der Gesang in die Quinte g gewendet habe. Nun darf ich das Accompagnement nicht mehr nach der Tonart c einrichten, sondern ich nehme nun auch in meinem Accompagnement g zum Grunde, und so auch bey den übrigen Ausweichungen, wovon die Kennzeichen schon §. 3. angegeben worden sind. In einem solchen mit  $\sharp$  bezeichneten Grundtone, wenn er einen Grad aufwärts steigt, kann man sicher  $\sharp$  nehmen. In den Molltönen hat ein solcher Ton öfters die kleinste Septime.

§. 12.

Der Bass aber schreitet selten in dieser Ordnung fort; sondern es kommen auch Sprünge und außerordentliche Gänge mit unter vor. Was ist denn da zu thun? Wir wollen versuchen, wie weit man es errathen könne: Wenn folgende Fortschreitung vorkommt, da der Bass eine Terz fällt, dann eine Secunde steigt, und so fort, so hat allemal die gefallene Terz die  $\sharp$  bey sich. B. E.



Angleichen, wenn eine Quintenfortschreitung kommt, so wird sie mit Septimen begleitet.



§. 13.

Die Ausweichungen des Durtons in die Quarte, und des Molltons in die Septe, wird durch ein Erniedrigungszeichen vor deren quarta modi, oder erniedrigten Septime der Haupttonart, kenntlich. Dieses wäre, c zum Grunde genommen, bh. Findet sich nun dieses im Basse, so kann man sicher  $\sharp$  dazu anschlagen. Laßt sich aber die erniedrigte Quarte in den andern Stimmen hören, so ist sie entweder die Septime selbst, oder eine von ihren abstammenden Harmonien. Der Accompagnist darf nur Acht geben auf die Grund- oder Bassnote; ist es der Hauptton selbst, worüber sich bh hören läßt, so ist es auch die Grundharmonie der kleinen Septime (a),



läßt sich bh über der Terz der Haupttonart hören, so ist es die falsche Quintenharmonie (b), über der Quinte ist es  $\frac{3}{2}$  (c), endlich, wenn das bh im Basse selbst steckt, so ist es die Secundenharmonie  $\frac{3}{2}$  (d).



§. 14.

Hier sieht man ganz deutlich, wie die Septime mit ihren Versetzungen die Wendung in die Quarte verursacht. Gleichermasse ist auch die Septimenharmonie der Grund zu den übrigen Ausweichungen. Als:



§. 15.

Die Septime ist also der musikalische Stie, der sich zu allen brauchen läßt.

§. 16.

Bei Cadenzen nimmt man gemeinlich, zumal in theatralischen Sachen, I auf Quintam modi, die hernach in die I aufgelöst wird. Bei Kirchensachen kommt auch öfters 4 vor.

§. 17.



§. 17.

Die Tönen, und viele andere dissonirende Sätze; lassen sich nicht so leicht errathen. Ueberhaupt kann man von keinem Accompagnisten verlangen, daß er das erstemal einen unbezifferten Bass, so wie es die im Stücke zum Grunde liegende Harmonie erfordert, ohne Fehler sollte spielen; sondern es ist genug, wenn er nur in der Hauptsache nicht strauchelt. Hat man aber das Stück schon einmal gehört, so kann man freylich sicherer und richtiger accompagniren. Und wie ich schon oben gesagt habe, läßt sich nicht alles von dieser Materie in Regeln einschließen, sondern ein aufmerksames Ohr muß hier das beste thun.

## Das zwanzigste Capitel.

### Vom Fantastiren, oder vom Spielen aus dem Stegreife.

§. 1.

Das Fantastiren, oder Spielen aus dem Stegreife, besteht in einer Kunst, eine Melodie mit ihrem gehörigen Basse und Mittelstimmen, aus freyem Geiste selbst zu erfinden, und sogleich zu spielen.

§. 2.

Es geschieht dieses, entweder nach richtigem Zeitmaße, oder ohne dasselbe. Im ersten Falle heiße es eine gebundene Fantasie; und hierzu wird mehr Geschicklichkeit erfordert, als zur ungebundenen, oder freyen Fantasie, wie sie im zweyten Falle heiße.

§. 3.

Ich bekenne aufrichtig, daß mir bennähe bange wird, Regeln hiervon zu geben. Denn so wenig man durch die Vernunftlehre einem die Vernunft selbst einrichten kann; eben so wenig kann man einem durch Regeln die Erfindungskunst in der Musik beybringen. Man kann also in gewissem Verstande Regeln von dieser Art nicht ohne Grund Fantasien nennen.

3 2

§. 4.



## §. 4.

Es ist doch aber auch nicht zu läugnen: daß offenen Köpfen die Regeln allemal gute Dienste leisten, und für solche wird eine kleine Anleitung nicht ohne Nutzen seyn. Denn das beste Genie ohne Regeln, ist ein mit vollen Segeln gehendes Schiff ohne Steuermann; den eingeschränkten und blödsinnigen Köpfen, wird ohnehin der Weg zum Parnas versperrt bleiben.

## §. 5.

Ich will also versuchen, wie weit es mir gelinget. *Laudanda etiam est voluntas.* Es ist gewiß, daß die bloßen Regeln, weder einen guten Redner, Poeten, Maler, noch Tonkünstler machen, und daß die besten Theoretiker, meistens sehr mittelmäßige Practiker sind. Doch kommt dem Redner und Poeten, eine richtige Verhältniß der Perioden und des Reims, dem Maler, eine richtige Zeichnung gut zu statten; und warum sollte dem Tonkünstler nicht auch die richtige Verhältniß der musikalischen Perioden, der Rhythmus, oder die Klangfüße, und eine richtige Grundlage der Harmonie, zu statten kommen?

## §. 6.

Wir nehmen also das Fantasiren nach dem Zeitmaße zu unserm Gegenstande; denn wer dieses kannt, dem wird das andere nicht schwer fallen; sehen aber eine hinlängliche Kenntniß der Melodie und Harmonie zum voraus. Um nun dieses einigermaßen in Regeln zu fassen, müssen wir die nöthigsten Gründe dazu aus der Setzkunst nehmen.

## §. 7.

Es ist im 5. §. gesagt, daß dem Redner und Poeten, so wie dem Tonkünstler, eine richtige Verhältniß der Perioden, und des Rhythmus gut zu statten kommen. Was ist denn aber ein Period in der Musik? Eben das, was es in der Redekunst und Poesie ist. Nämlich: eine Anzahl von Rhythmen, die durch ein musikalisches Punctum, oder Schlußfall eingeschlossen sind, und einen gewissen Gedanken enthalten. Der Rhythmus, (*numerus sectionalis*, oder Absatz,) ist eine Anzahl Töne oder Tacte, so durch eine Art von Cadenz, gleich einem Colon, oder Comma, eingeschlossen sind. Der Einschnitt ist ein Theil vom numero oder Absatze, er ist also dasjenige, was in der Poesie die Cäsur ist. Der Numerus kann gerade und ungerade seyn. Daher kommen die Namen:

Numerus

c c



Numrus Simplarius.	Der Einer.
Binarius.	Der Zweyer.
Ternarius.	Der Dreyer.
Quaternarius.	Der Vierer.
Quinquenarius.	Der Fünfer.
Sextenarius.	Der Sechser.
Septenarius.	Der Siebener, u. s. w.

Davon sind die geraden den ungeraden vorzuziehen.

Die Sache deutlicher zu machen, wird folgendes Exempel seyn:

*Menuet.*

(\*) (a) (\*)

(b) (\*) (c)

(\*)





## §. 9.

Diese Menuet ist aus dem ersten Theile genommen, weil sie mir zu dieser Absicht bequem geschienen hat. Hat denn eine so kleine Piece als die Menuet ist, auch die Theile eines Ganzen? Allerdings! So wie ein Zwerg alle Theile eines Riesen hat. Bey (\*) ist ein musikalisches Comma, oder Einschnitt. Bey (a) ist mehr ein Punct, oder ein musikalischer kurzer Period, als ein Absatz, oder man kann es auch für ein Colon nehmen. Bey (b) endiget sich der erste Period, und wird also der musikalische Verstand durch eine Cadenz in die Serte, gleichsam als durch einen Punct geschlossen. Nun fängt sich mit dem zweyten Theile ein neuer Period an. Bey (c) ist ein Einschnitt, der wie duo puncta die Folge verlanget. Bey (c) ist ein Absatz (Colon), der mit dem Einschnitte einen Vierer macht. Endlich wird der ganze Satz, oder der zweyte Period, durch eine Cadenz, (Punctum) in den Hauptton geendiget (d).

## §. 10.

Hier sieht man, wie auch in einer Menuet, soll sie anders gut seyn, ein musikalischer Verstand seyn muß, wo sich die Theile auf das Ganze beziehen. So wie es nun hier im Kleinen ist, so ist es auch im Großen. Und eine Melodie wird niemals einen Eindruck auf die Zuhörer machen, wenn keine ordentliche Klangrede darinnen in Acht genommen ist; denn alles, was wegen der Unordnung nicht leicht in die Sinne fällt, ist ihnen zuwider. Dieses wäre also ein kurzer Begriff von der Klangrede, wozu die Harmonie mit ihrer Ausbildung der Melodie den Stoff giebt.

## §. 11.

Wenn man nun etwas aus freyem Geiste erfinden oder fantasiren will, so nimmt man einen gewissen Ton zum Grunde, und setzt sich ein melodisches Thema fest. Wir wollen einmal c Dur annehmen. Diese Haupttonart muß dem Gehöre, gleich im Anfänge, mit ihren Nebenaccorden wohl eingepreget werden (a) \*. Wenn dieses geschehen

(\*) Diese Anmerkungen gehören zum folgenden Articulo.



geschehen ist, so wendet man sich in die Quinte g (b). Dieses geschieht, wie wir oben Cap. 19. §. 2. gesehen haben, durch dessen erhöhte Septime z f. In dieser Tonart nimmt man wieder das Thema vor, und hält sich auch wieder etwas darinnen auf, und macht sodann einen Schluss (c). Hierauf wendet man sich ordentlicher weise, durch das wieder hergestellte k h, in die Haupttonart e zurück (d), und gehet foleich, durch Vermittelung des ag, in Sextam modi a Moll (e). Oder man kann auch statt in diese, in die Terz e Moll gehen. Man kann auch hier einen ordentlichen Schluss machen, oder ihn auch, wenn man sich nicht lange aufhalten will, übergehen. Dannmehr wendet man sich wieder in die Haupttonart (f), und berührt durch die erniedrigte Septime bh, die Quarte der Haupttonart f Dur (g), um dem Gehöre wieder die Haupttonart e zu schärfen. Nachdem man nun diese dem Ohre wieder wohl eingepöget hat, so erfolget durch einen wohl zubereiteten Schluss in der Haupttonart e, das Ende.

§. 5.

Dieses wäre also der Grundriß zu einem Stücke oder Fantasie. Nun wollen wir sehen, wie wir die Harmonien der Grundstimme verwechseln, und durch eine geschickte Melodie ausbilden sollen. Wir wollen die Grundharmonie, oder das harmonische Skelet, unter den Bass setzen.

*Arioso.* (A) (B)

Grundharmonie.

Anmerkung zu den großen Buchstaben.

Bei (A) ist ein Einschnitt. Bei (B) ein Grundabsatz, der dem Ohre die Tonart des Stückes einschärft.

Bei



Handwritten musical score for three staves, featuring various musical notations and annotations. The score is divided into sections labeled (C), (D), and (E). The notation includes notes, rests, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000).

Bev (C) ist ein Aenderungsabsatz, der zur Ausweichung in die Quinte vorbereitet. Bev (D) ist im Vorbeugehen sexta noch berührt. (E) ist ein Aenderungsabsatz der Ausweichung in die Quinte. Darauf folgt eine kleine Nachahmung.



The musical score is written on three systems of three staves each. The first system is labeled with (F), (G), and (c). The second system is labeled with (H), (I), and (K). The third system is labeled with (d), (e), and (f). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments, with some notes marked with numbers 1 through 8.

Nachahmung (\*) und bey (F) wird der Schluß durch eine Wiederholung mehr befestiget. Bey (G) fängt sich das Thema wieder in der Quinte an, Bey (H) ist wieder ein Absatz von vier Tacten, oder ein Vierer. Bey (I) Löbleins Clavierschule. ein

A a



The musical score is divided into two systems, (L) and (M). Each system contains three staves. The top staff of each system is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and fingerings (6, 7). The first system (L) is marked with a large 'L' and the second system (M) is marked with a large 'M'.

ein Einschnitt, der mit den folgenden zwey Tacten wieder einen Vierer macht (K). Bey (L) ist wieder die Nachahmung wie bey (\*), und macht bis zum Schlusse in die Sexte (M) einen Achter. Drauf folgt ein Absatz von sechs Tacten,



The musical score is written on three systems of three staves each. The first system is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff of the first system has a measure marked with a fermata and the letter (N). The second staff of the first system has a measure marked with a fermata and the letter (f). The third staff of the first system has a measure marked with a fermata and the letter (g). The second system is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff of the second system has a measure marked with a fermata and the letter (P). The second staff of the second system has a measure marked with a fermata and the letter (P). The third staff of the second system has a measure marked with a fermata and the letter (P). The third system is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff of the third system has a measure marked with a fermata and the letter (P). The second staff of the third system has a measure marked with a fermata and the letter (P). The third staff of the third system has a measure marked with a fermata and the letter (P).

Tackten, oder ein Sechser (N). Nun läßt sich das Thema wieder hören, bricht aber ab, und geht bey (O) in die Quarte. Nun ist das Thema in dem nächsten Verwandten der Quarte d Moll, geht aber bey (P) gleich wieder durch einen

A a 2

einen





einen Aendrungsabsatz in die Haupttonart. Drauf folget die schon zweymal da gewesene Nachahmung nunmehr in der Haupttonart, und der ganze Satz bereitet sich zum Schlusse, der des Nachdrucks wegen bey (Q) durch etliche Tacte im Einklange wiederholet wird, und bey (R) endlich erfolgt.

§. 13.



§. 13.

Nun untersuche man nach diesem Schema alle hierinnen befindlichen Melodien, sowohl im ersten, als im zweyten Theile, so wird man diese Ordnung beobachtet finden. Man gebe genau auf die Einschnitte, Absätze, Wendungen und Cadenzen acht; man merke sich wie die Grundstimme durch die Melodie ausgebildet ist, und wie die Dissonanzen anzubringen sind, so wird man Beispiele genug haben, wovon man Regeln zum Fantasiren und zur Erfindung regelmäßiger Melodie abstrahiren kann. Das fleißige Spielen guter Sachen wird hier mehr thun, als ein ganzer Foliant voll weit hergeholter Regeln. Doch ohne alle Regeln ist es auch nichts. Nebst dem, wird eine gesunde Beurtheilungskraft und innerliches Gefühl das beste, in Anordnung einer richtigen Verhältniß der Sätze unter sich, und deren melodischen Wendungen thun. Ohne dieses sind alle Regeln umsonst.

§. 14.

Es ist bey diesem vorgeschriebenen Exempel nicht die Absicht, daß man sich bey dem Fantasiren nach dem Tacte, nothwendig so slavisch an den musikalischen Rhythmus binden müsse. Nein, sondern man kann auch öfters davon abgehen. Denn, so wie manchmal in der Poesie die ungleich gegen einander stehenden Strophen, eine besondere Schönheit machen; so ist es auch in der Musik. Ein kühner Schwung thut öfters bessere Wirkung, als die gar zu trockne und steife Ordnung, davon man das Aengstliche nur gar zu bald fühlet. Bey langsamen affectuösen Melodien, wo viele Zierathen können angebracht werden, ist ohnehin der Rhythmus nicht so zu merken, als wie bey freudiger Stücken: und die Fantasie kann sich auch mehr Freyheit nehmen, als eine niedergeschriebene Melodie. Ich hab dieses Exempel nur in dieser Absicht gegeben, um zugleich Anfängern einen Begriff von der Klangrede zu machen.

§. 15.

Die Orgelfantasien, sind mehr harmonisch als melodisch, und daher schon freyer wie jene. Eine gewisse Ordnung aber, muß doch dabey beobachtet werden, sollen sie anders guten Effect thun. Die Ausweichungen können auch ausschweifender seyn; hierzu schicken sich die Orgelpunkte, wo man nämlich über einen Grundton verschiedene Harmonien und Wendungen mit Dissonanzen und Veränderung der musikalischen Geschlechter machen kann. Die freye Fantasie, beobachtet gar keine Regeln, in Ansehung des Tactes und des musikalischen Rhythmus. Eine gewisse harmonische Ordnung aber, ist dennoch dabey zu beobachten. Herr Bach, in dem ersten Theile seines Versuchs 2c. hat ein vortreffliches Muster hiervon gegeben.

Na 3

§. 16.



## §. 16.

Die Ordnung und die gute Verhältniß der einzelnen Theile gegen das Ganze also, ist, wie in allen Dingen, so auch in der Musik, dasjenige, welches alle Glieder in einer thätigen Verbindung erhält; und durch sie entsteht das Schöne, so unsere Sinne schmückt. Es giebt musikalische Stücke, die alle Zuhörer, sowohl Kenner, als bloße Liebhaber, auf die angenehmste Art reizen, und sich ihrer Herzen auch wider ihren Willen bemächtigen. Es giebt aber auch andere, die bey aller ihrer Kunst und tiefsinnigen Schwulst, dennoch mehr Widerwillen, als angenehme Empfindungen verursachen. Was sollte wohl anders die Ursache davon seyn, als bey der ersten Art, der so angenehme als richtige Rhythmus, die gute Verhältniß der harmonischen und melodischen Sätze, und ihre natürliche und ungezwungene Verbindung mit dem Ganzen: bey der letzten aber, die gelehrte und tiefsinnige Unordnung, nebst der Unfaßlichkeit des Rhythmus und der Perioden, und die gar zu harten harmonischen Schönheiten?

## §. 17.

Es wäre noch vieles von dieser Materie zu sagen; allein es gehöret mehr in die Lehre von der Composition, als in eine Anweisung zum Accompagnement und Fantasiren. Vielleicht künftig ein mehrers. Ich habe, wie ich glaube, zu meiner Absicht genug gesagt. Wer weiter gehen will, der wird auch schon Lehrbücher zu seiner Absicht finden.

Mir soll es die größte Belohnung seyn, wenn ich den Liebhabern der Musik durch gegenwärtigen Unterricht bin nützlich gewesen.

E N D E.



Inhalt



---

# Inhalt

## der Clavier = Schule.

---

### Des Ersten Theils.

- Erstes Capitel. Von den Anfangsgründen zum Clavierspielen. Seite 1.  
Zweytes Capitel. Von den Figuren der Noten und Pausen. S. 3.  
Drittes Capitel. Vom Tacte, oder Zeitmaasse. S. 4.  
Viertes Capitel. Von den musikalischen Linien, Schlüsseln und Noten. S. 7.  
Fünftes Capitel. Von verschiedenen musikalischen Zeichen. S. 11.  
Sechstes Capitel. Von den Vorschlägen und übrigen Verzierungen. S. 14.  
Siebendes Capitel. Von der Fingeroordnung, oder Applicatur. S. 16.  
Achtes Capitel. Von der Melodie und vom Spielen selbst. S. 19.  
Neuntes Capitel. Vom richtigen Notenlesen. S. 65.  
Zehntes Capitel. Von der Stimmung und Inachtnahmeung des Claviers. S. 69.

### Des Zwenten Theils.

- Erstes Capitel. Von der Harmonie überhaupt. S. 73.  
Zweytes Capitel. Von der Anwendung der Harmonie bey dem Accompanement. S. 75.

Drittes



## Inhalt der Clavierschule.

- Drittes Capitel. Von den Intervallen. S. 78.  
Viertes Capitel. Von den Klanggeschlechtern und Tonleitern. S. 82.  
Fünftes Capitel. Von den Tonarten. S. 84.  
Sechstes Capitel. Vom harmonischen Dreyklange. S. 85.  
Siebendes Capitel. Von den Bewegungen. S. 90.  
Achtes Capitel. Von den fehlerhaften Fortschreitungen. S. 91.  
Neuntes Capitel. Vom Accompagnement insbesondere. S. 94.  
Zehntes Capitel. Von der Sexte, und von der Quinte wo die Sexte nachgeschlagen wird. S. 98.  
Elftes Capitel. Von der Sexte und Quarte. S. 104.  
Zwölftes Capitel. Von der Septime. S. 110.  
Dreyzehntes Capitel. Von der Sexte und Quinte. S. 113.  
Vierzehntes Capitel. Von der Quarte und Terz. S. 116.  
Fünfzehntes Capitel. Von der Quarte und Secunde. S. 118. Von der kleinsten Septime. S. 121. Von den übrigen Septimen. Seite 124. bis 135.  
Sechzehntes Capitel. Von der None. S. 135.  
Siebenzehntes Capitel. Von den übrigen Ziffern, so im Accompagnement vorkommen. S. 146.  
Achtzehntes Capitel. Von der Begleitung des Recitativs. S. 156.  
Neunzehntes Capitel. Von den Kunstgriffen, einen unbezifferten Baß zu accompagniren. S. 173.  
Zwanzigstes Capitel. Vom Fantasiren, oder vom Spielen aus dem Stegreife. S. 179.
-















